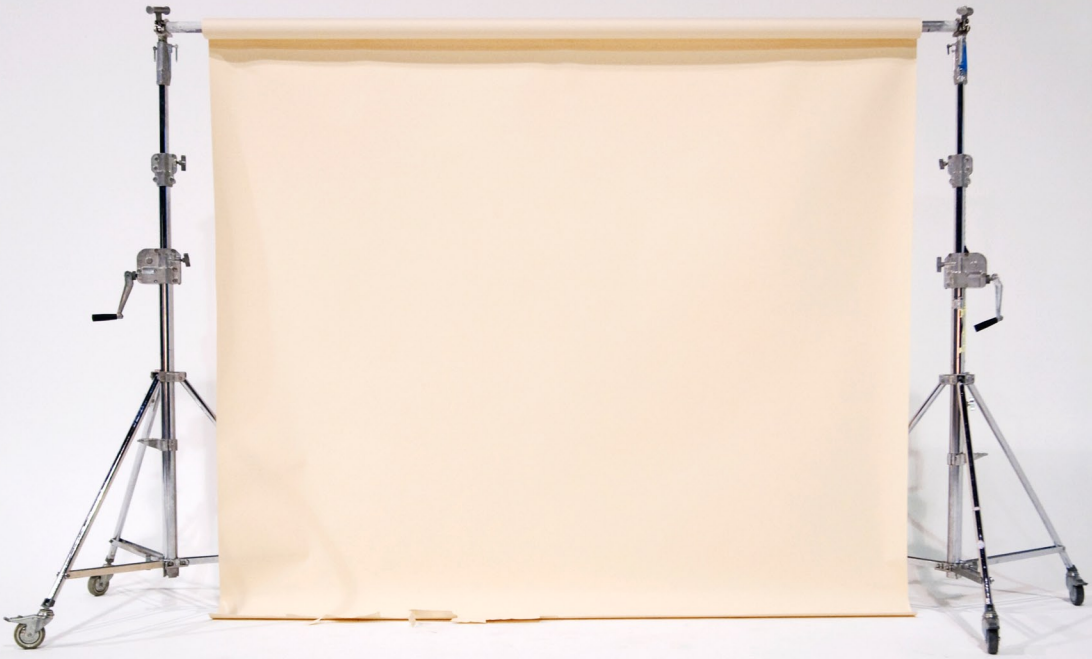
ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali
Vol. II, n.1(2011)



I MURI

photo: Dario Catellani

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE
Luigi Allegri

REDAZIONE
Alberto Salarelli, Marco Scotti, Francesca Zanella

COMITATO SCIENTIFICO
Luigi Allegri, Gloria Bianchino, Arturo Calzona, Roberto Campari, Cristina Casero, Arnaldo Ganda, Roberta Gandolfi, Alberto Salarelli, Vanja Strukelj, Francesca Zanella

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2011 – Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo, Università di Parma.

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

vol. II, n. 1 (2011)

I Editoriale

Manufatti

3 Frances Pinnock — Le mura di Uruk. Struttura e ideologia delle cinte urbiche nella Mesopotamia pre-classica

14 Mariapia Branchi — Un esempio di archeologia dell'architettura su edifici medievali: la Pieve di S. Maria di Diecimo (Lucca)

38 Michele Luigi Vescovi — Muri e mura, architettura e città. Cantieri e struttura urbana a Parma tra XII e XIII secolo

Messe in scena

59 Cristina Casero — La strada e il suo doppio. Le vetrine di Albe Steiner per La Rinascente a Milano

69 Roberta Gandolfi — La parete nera. Dispositivi della memoria nella messinscena de *L'istruttoria* di Peter Weiss, ad opera del Collettivo di Parma

Ricerche artistiche e dispositivi spaziali

89 Eleonora Charans — Oltre il muro: l'aspetto partecipativo nell'opera di Michelangelo Pistoletto

105 Ilaria Bignotti — Paolo Scheggi: dall'*Intersuperficie* all'*Intercamera*. L'opera oltre la parete, al di là del muro: per vivere uno spazio, per agire il tempo

126 Elisabetta Modena — «Preso un certo ambiente, vai a vedere che cosa c'è dall'altra parte dei muri perimetrali». Parole e azioni di Cesare Pietroiusti sui muri

www.ricerchedisconfine.info

I MURI

Muri di immagini / Immagini di muri

141 Chiara Travisonni — A proposito di alcuni frontespizi di tesi del Collegio dei Nobili di Parma

159 Maria Carla Ramazzini Calciolari — La costruzione e la decorazione della Sala Maria Luigia nella Biblioteca Palatina di Parma

178 Ilaria Torelli — Muri per comunicare, mura da difendere nella caricatura italiana del 1848-1849

197 Marco Scotti — I Fought the Law? Note sulla storia, la diffusione e il significato delle forme della Street Art sulla West Bank Barrier

209 Flavio Pintarelli — Strategie di dissoluzione del supporto murale in Banksy e Blu

Riorganizzazioni spaziali

225 Davide Nadali — Attaccare e difendere un muro: una battaglia di confine

233 Emma Tagliacollo — I confini di Cipro: il “muro” di Nicosia

Muri concettuali

249 Sara Enrica Tortelli — I muri non sono mai semplicemente muri. A volte possono essere storia, altre volte possono essere idee. Giuliano Scabia e il sentiero teatrale per pensare e incontrare diversamente la follia

262 Marco Mirabile — Il “muro bianco” del capitale. Storie di respingimenti e di restrizioni dagli scritti di Mike Davis

273 Rita Messori — La porosità dei muri. Su alcune analogie tra Walter Benjamin e Maurice Merleau-Ponty

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Editoriale

Muri come
Elemento architettonico (superfici, supporti, strutture)
Confine reale e metaforico (culture, ideologie, simboli, geografie)
Dispositivo di controllo, di separazione, di razionalizzazione
Iconografie, racconti, rappresentazioni

Queste le parole chiave che sono state individuate come guida per 'costruire' il secondo numero di Ricerche di S/Confine con l'intenzione di confrontare, ancora una volta, la prospettiva di chi analizza o contribuisce a creare le trasformazioni culturali, ideologiche e fisiche del territorio europeo con i percorsi della ricerca artistica.

"Che cosa è l'arte non lo so dire, ma che cos'è un'opera d'arte sì. È un luogo d'identità. È il luogo d'identità per eccellenza, è la storia entro la quale si colloca il nostro esistere e dunque l'opera si ha nel momento in cui la storia e il nostro esistere prendono corpo e sostanza in un'immagine, anzi in un "fermo immagine", che contestualizza l'essere e la storia".

Questa riflessione di Fabio Mauri è stata quindi assunta come una sorta di introduzione ad una ricca serie di contributi in cui l'immagine fisica e metaforica del muro è stato assunta come espressione, simbolo, traccia di mutamenti culturali.

Dalle mura di Uruk, ai cantieri medievali, dal muro di Nicosia, ai segni sulla West Bank Barrier, agli sfondamenti della strada nelle vetrine di Albe Steiner, ai muri di carta della satira o dei frontespizi illustrati, ai manifesti affrescati della Biblioteca Ducale di Parma, alle barriere razziali a Los Angeles, a quelle tra ragione e follia del teatro di Giuliano Scabia, alla scena nera de L'Istruttoria di Peter Weiss, agli ambienti di Paolo Scheggi, alle superfici specchianti di Michelangelo Pistoletto, ai muri 'dissolti' della Street Art, agli interstizi narrati da Cesare Pietroiusti.

L'indagine su ognuno di questi frammenti di storia intende restituire all'espressione artistica una irrinunciabile valenza cognitiva e nello stesso tempo riconoscerne la funzione di "sismografo" del proprio tempo.

Manufatti

I MURI

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Frances Pinnock

Le mura di Uruk. Struttura e ideologia delle cinte urbiche nella Mesopotamia pre-classica

Abstract

Nella tradizione letteraria mesopotamica la costruzione del muro di cinta di una città era una delle prime e più importanti realizzazioni del sovrano. Di norma esso comprendeva un imponente terrapieno in terra battuta, talora foderato da mattoni, e un muro sempre in mattoni sulla sommità. Le cinte urbiche apparivano come montagne che raggiungevano il cielo, un'immagine confermata dalla ricerca archeologica che, seppure non regolarmente, ha portato alla luce in alcuni centri maggiori imponenti resti di fortificazioni. Oltre ad essere necessarie strutture difensive, nell'ideologia mesopotamica le cinte murarie segnavano il confine tra civiltà e assenza di civiltà, tra ordine e caos ed erano uno degli elementi fondamentali, con il tempio e, più tardi, il palazzo, del profilo della città come esso veniva percepito dall'esterno, poiché indicava la presenza di una divinità protettrice e di un re forte.

In Mesopotamian literary tradition, the building up of town walls was one of the first and most important accomplishments of the king's. They usually included a massive earth rampart, sometimes covered by mudbricks, and a mudbrick wall on its top. Town walls appeared as mountains reaching to the sky, an image confirmed by field archaeology, which, though not regularly, brought to light in some major centre imposing remains of the fortifications. Besides being a necessary defensive structure, in Mesopotamian ideology town walls marked the boundary between civilization and absence of civilization, between order and chaos, and were one of the basic elements, with the temple, and later on, the palace, of the town skyline as it was perceived from outside, pointing to the presence of a protective deity, and of a strong king.

All in all it was all just bricks in the wall.
(Pink Floyd, *The Wall,* 1979)

Vai, cammina sulle mura di Uruk,
studia la terrazza di fondazione ed esamina la muratura.
Non è forse la muratura di mattoni cotti in fornace?
Non furono forse le sue fondamenta fatte da sette maestri?
Un miglio quadrato di fosse di argilla, un miglio quadrato di residenza di Ishtar,
3 ½ miglia quadrate è la misura di Uruk!

Con questi versi si apre, e si chiude, una delle maggiori opere letterarie della Mesopotamia preclassica, il Poema di Gilgamesh. L'eroe regale in apertura mostra

orgoglioso a un visitatore la sua realizzazione monumentale, le mura di Uruk appunto, come espressione delle sue capacità di sovrano potente e devoto di Ishtar. In chiusura, dopo le tante avventure affrontate, invece, che hanno portato l'eroe a raggiungere le parti più remote del mondo conosciuto e, soprattutto, a cercare inutilmente di raggiungere l'immortalità, l'invito, rivolto al battelliere Ur-Shanabi, a percorrere e ammirare l'imponente opera muraria, sembra rivelare una sorta di consapevolezza del fatto che è proprio per quella realizzazione che Gilgamesh verrà ricordato per l'eterno raggiungendo così l'immortalità.

Nel versi del Poema, inoltre, sono racchiusi gli elementi che in qualche misura fornivano l'immagine della città mesopotamica: le mura, appunto, i giardini e la presenza divina, che sola poteva garantire la sopravvivenza del centro urbano. Per molti secoli, infatti, la residenza del sovrano non fu esaltata come parte costitutiva dello "skyline" urbano, e dunque della sua rappresentazione ideologica, e solo con i grandi re neoassiri, in un momento politico ormai completamente diverso, nel quale l'espansione verso terre di conquista era un'esigenza vitale, la costruzione del palazzo reale, che in sé rappresentava una sorta di sintesi della città nel suo complesso, divenne una delle attività tipizzanti dell'opera del sovrano, centro della vita della città e luogo predestinato alla manifestazione cerimoniale del dinasta.

Dunque, sin dalle prime manifestazioni della cultura urbana nella Terra tra i Due Fiumi, da un lato siti anche minori si dotarono di mura di cinta dello spessore di diversi metri, la cui costruzione certamente richiese uno sforzo collettivo per la loro erezione e che ne dovevano costituire, in qualche misura, l'identità politica. Dall'altro lato, spesso i sovrani mesopotamici ricordarono nelle loro iscrizioni ufficiali la costruzione delle cinte difensive delle loro città capitali, in termini stereotipati e per questo fortemente significativi del loro valore eminentemente ideologico. Non meraviglia, quindi, che nella distruzione di una città nemica l'abbattimento delle fortificazioni, e non la distruzione della residenza del sovrano nemico, fosse il momento culminante dell'impresa.

Dal punto di vista della documentazione scritta, nelle iscrizioni ufficiali di costruzione dei re mesopotamici, dunque, il muro di cinta è "un banco di nuvole che poggia sulla terra". Il suo elemento più caratteristico è il basamento a terrapieno definito "montagna", "montagna grande", "montagna impenetrabile", "bella montagna", "montagna di vita". Spesso si ricorda che la sua base era circondata all'esterno da un canneto, talora anche che per costruirlo era stato scavato un ampio fossato, i cui terreni avevano fornito la materia prima per il terrapieno stesso; in tal

caso il canneto circondava il lato più esterno del fossato. Secondo queste iscrizioni, che talora venivano inserite nella muratura stessa, a imperituro ricordo di chi le aveva ampliate e migliorate, il terrapieno poteva essere reso ancora più solido e inaccessibile da una fodera di mattoni, cotti almeno nei casi più famosi di Uruk, già forse dal periodo protostorico, e di Ur, almeno nella monumentalizzazione realizzata dai sovrani della III Dinastia alla fine del III millennio a.C.

Oltre alle definizioni appena ricordate, significativi sono i nomi propri attribuiti ai terrapieni, secondo la tradizione mesopotamica che attribuiva appunto nomi propri anche alle opere architettoniche, soprattutto mura e templi. Così il terrapieno di Isin, costruito da Ishme-Dagan, fu chiamato "Ishme-Dagan è il braccio del grande Dagan", mentre successivamente Enlil-bani lo chiamò, dopo un ampio restauro, "Enlil-bani è un fondamento sicuro"; Zambiya di Nippur, a sua volta, lo rinominò "Zambiya è il beneamato di Ishtar" e Damiq-ilishu "Damiq-ilishu è il favorito dio Ninurta". Gungunum di Larsa chiamò il suo terrapieno "Utu disperde i ribelli", mentre Warad-Sin chiamò il nuovo terrapieno di Ur "Nanna assicura il fondamento del Paese". Hammurabi di Babilonia diede al terrapieno di Sippar il nome "Per ordine di Shamash che Hammurabi non abbia avversari!" e Samsu-iluna circondò la sua nuova fortezza di Dur-Samsu-iluna con il terrapieno "Enlil ha sottomesso a Samsu-iluna i paesi dei suoi nemici". Questi nomi indicano tutti lo stretto legame tra il sovrano e una divinità, che, agli occhi dei sudditi, era la prima sicura garanzia del diritto del re a ricoprire la sua carica e dava certezza di sopravvivenza al centro urbano, dal momento che si riteneva che una città, quando veniva conquistata, fosse stata abbandonata dal suo dio.

Gli esempi di nomi appena ricordati rivelano come il terrapieno dovesse essere, nella forma e nella forza evocativa del suo nome, un baluardo insuperabile per i nemici e nel contempo il limite monumentale tra l'ordine interno al centro urbano e il caos esterno, esaltazione delle capacità edilizie del sovrano che lo aveva eretto, segnacolo del rapporto preferenziale del re con la divinità, immagine della protezione accordata dagli dèi alla città e quindi al paese: in ultima analisi, dunque, "montagna di vita".

Questa *forma mentis* caratterizzò la mentalità mesopotamica dalla costruzione dei primi centri protourbani alla fine del IV millennio a.C. fino alla fine dell'Età del Bronzo, intorno al 1200 a.C., nel momento in cui, nel periodo che vide la fioritura dell'impero neoassiro nel I millennio a.C., la visione dell'uomo mesopotamico cambiò perché il centro del mondo e il luogo dell'ordine divino realizzato in terra non fu più

considerata la sola città, ma l'impero nella sua totalità, contrapposto alle terre di conquista ai suoi margini. L'unica funzione di queste regioni remote era quella di fornire risorse al Paese e, quindi, la potenza del sovrano si manifestava piuttosto nella sua capacità proprio di raggiungere quelle terre lontane e ostili, site al di là di montagne invalicabili, che il re doveva "domare" per farle superare al suo esercito, per arrivare fino alle sponde di mari popolati da creature mostruose e strane, che venivano riprodotte, per la meraviglia dei sudditi in statue di bronzo alle porte dei palazzi, o nei rilievi commemorativi delle vittorie assire. Se, al termine delle imprese militari, il re assiro di ritorno in patria si dedicava a opere edilizie, queste riguardavano soprattutto il restauro dei templi, la costruzione o il completamento di palazzi e residenze per sé e i suoi più alti funzionari e certamente anche il ripristino di settori delle fortificazioni, ma senza che questo atto venisse più rivestito di specifiche valenze ideologiche. Forse, anzi, più attenzione venne rivolta alle descrizioni delle cinte murarie, spesso multiple, delle città sconfitte, che certo facevano parte delle difficoltà che il grande sovrano aveva brillantemente superato. Il muro della città, in questa fase, non è il confine del mondo, ché al contrario, il confine dell'impero è il punto più remoto raggiunto dal grande re, indicato dalla sua stele monumentale.

Diverso è il caso di Assur: è questa la capitale storica tradizionale dell'Assiria, che, però, nel I millennio a.C., non fu mai residenza dei sovrani neoassiri, che le preferirono, nell'ordine, Nimrud, la nuova fondazione di Dur Sharrukin e la rinnovata e ampliata Ninive. Assur restò però certamente la capitale spirituale dell'impero, sede del dio eponimo Assur e luogo ove molti sovrani assiri amarono farsi seppellire sotto i pavimenti dello storico palazzo reale della città, definito "Palazzo del riposo, eterna dimora".

Non può dunque meravigliare se Salmanassar III nei suoi Annali, nel testo inserito nelle mura della città, ne ricordi la ricostruzione, che le aveva rese più splendenti di prima. In una sorta di rappresentazione monumentale dell'intero impero assiro condensato nella capitale più storica, il muro interno ebbe il nome "Il cui splendore copre la terra", mentre quello esterno era quello "che sconvolge le regioni" e, per la prima volta, anche le porte furono elencate con i loro nomi: "Entrata per tutte le terre attraverso il forte muro" e "Controllore di principi" la Porta Tabira, la più importante della città; "Favorevole al passaggio delle sue truppe" e "Entrata del re" la Porta dei Giardini; "Fondatrice del trono eccellente" la Porta della Ziqqurrat; "Assur sottomette i malvagi" la Porta di Assur; "Nobile è il toro-colosso del re" la Porta della Statua; "Il dio Shamash sconfigge i ribelli" la Porta di Shamash; "Fornitrice della birra

migliore per gli dèi" la Porta del Fiume" e "È un tabu per gli insorti" la Porta Tiserri. In tal modo, l'antichissima Assur non era più solo un centro urbano, per quanto importante, ma una sorta di rappresentazione schematica dell'impero e non si può escludere che per questo motivo stele con i nomi di quasi tutti i re assiri fossero state erette proprio in un punto abbastanza eminente del circuito difensivo, quasi a indicare simbolicamente e astrattamente i limiti dell'impero, ove di solito il sovrano poneva proprio una sua stele a imperitura memoria della sua impresa.

Quando, sfidando il tabu per il quale al re non era consentito fondare una nuova città, Sargon II decise di spostare la capitale assira in un luogo dove nessuno aveva mai posto un centro urbano, creando Dur Sharrukin, nella sua *Display Inscription* l'impresa viene celebrata, dopo il ricordo degli imponenti lavori di bonifica della regione paludosa, proprio a partire dalla costruzione del muro di cinta, che appare di forma quadrangolare abbastanza regolare. Piuttosto, però, che ricordarne forma e altezza, il sovrano volle tramandare alla memoria il fatto che la lunghezza del perimetro corrispondeva al valore numerologico del suo nome, legandosi quindi fisicamente alla fortificazione e, di conseguenza, alla città. Il suo ruolo di supremo difensore del centro urbano fu forse ulteriormente sottolineato dalla posizione del Palazzo Reale, un settore importante del cui muro perimetrale esterno divenne parte integrante della cinta urbica. Anche Sargon II indica nel dettaglio i nomi delle otto porte, dedicate alle principali divinità del Paese. Diversamente Sennacherib, che dopo la morte tragica del padre Sargon, interpretata come una punizione proprio per il suo atto di tracotanza contro le divinità, decise di portare la capitale nell'antichissima città di Ninive, poté orgogliosamente parlare di tutte le opere intraprese per ampliare la città, che quasi raddoppiò la sua superficie, e per renderla splendida nei suoi monumenti, tra i quali, ovviamente, la nuova cinta fortificata "Il muro il cui splendore sopraffà il nemico", nuovamente definita alta come una montagna.

Dunque la fortificazione della città mesopotamica ne definisce il perimetro come divisione tra ordine interno e caos esterno e, in quanto tale, è creazione divina, che il sovrano può solo restaurare e perfezionare, così come doveva fare per i templi, dimore delle divinità. La fortificazione doveva apparire invalicabile come una montagna e, come una montagna, doveva anche essere percepita come un confine, protetto dal sovrano con la sua forza e dagli dèi con il loro favore. In questi termini il muro diventa suprema difesa del centro urbano e come tale viene presentato nella forma letteraria, uno dei due elementi fondamentali dell'immagine della città verso l'esterno, insieme al tempio, giganteggiante su un'alta terrazza. Solo in età neoassira

la “descrizione” della città includerà anche il palazzo reale, che conquisterà una posizione sopraelevata, spesso molto vicina al perimetro delle fortificazioni e sarà a sua volta dotato di un possente muro esterno.

A cosa corrisponde, nella realtà, questa immagine ideale? L’archeologia della Mesopotamia, iniziata alla metà dell’‘800 proprio nelle grandi capitali assire, per molto tempo si è dedicata, con esiti non omogenei, all’indagine dei principali edifici pubblici, palazzi e templi, che soli potevano garantire la raccolta di oggetti per i musei che finanziavano le spedizioni archeologiche, mentre quando, soprattutto a partire dalla metà degli anni ’60 del secolo scorso, si cominciò a prestare attenzione anche ad altri aspetti delle culture antiche, come la gestione del territorio nel suo complesso, questo fu analizzato primariamente in senso lato, allo scopo di definire l’estensione e l’articolazione della città-stato nelle linee generali e non nel dettaglio dell’uso delle zone immediatamente circostanti i centri maggiori. Pertanto, allo stato attuale, l’unico centro studiato, anche se parzialmente, al di fuori della sua cinta muraria, è Ur. Tuttavia, utilizzando le informazioni di questo importante scavo nel Paese di Sumer, insieme a quelle desumibili dall’evidenza soprattutto dei testi amministrativi, è possibile ricostruire, per linee generali, l’immagine della città mesopotamica, che è decisamente più complessa di quella presentata dai testi letterari.

La Mesopotamia, la Terra tra i Due Fiumi, ha tratto dal Tigri e dall’Eufrate la vita, ma ha tratto dalla capacità di scavare e gestire canali la possibilità di creare la civiltà urbana, moltiplicando le opportunità di strappare terra coltivabile alla steppa e al deserto, creando una rete di comunicazioni che attraversava l’intero alluvio mesopotamico e rendendo i centri abitati più protetti dalle piene rovinose dei due grandi fiumi, quelle piene che hanno probabilmente dato origine al mito del diluvio universale, tanto erano improvvise e devastanti.

Dunque, la città mesopotamica sorge non sulle rive di un fiume, ma in corrispondenza almeno di un canale, che la attraversa e, conseguentemente, il perimetro delle mura doveva prevedere anche la difesa di questo elemento che creava, in due punti del circuito, un elemento di forte debolezza. La città era il luogo primario di accentramento e redistribuzione di tutta la produzione alimentare e di gran parte di quella tessile: grandi estensioni di campi di cereali costeggiavano i canali, probabilmente punteggiate dai villaggi dei contadini che le coltivavano, mentre le greggi erano tenute ai margini delle zone agricole nella loro transumanza, che le portava anche a raggiungere le zone montagnose più a oriente. I canali erano però

utilizzati, a ridosso dei centri abitati, per la produzione ortofrutticola necessaria per l'integrazione della dieta. Il canale, quindi, immediatamente al di fuori del perimetro delle mura era fiancheggiato da palmizi, che proteggevano colture più delicate, come gli alberi da frutto. Analogamente all'esterno e lungo i canali si trovavano sobborghi abitati da artigiani, ceramisti, metallurghi e lapicidi, soprattutto, che pure avevano bisogno di grandi quantità di acqua per le loro lavorazioni e la cui opera era fondamentale per la vita quotidiana del centro urbano.

Avvicinandosi, quindi, alla città giungendo da zone inospitali, la civiltà era percepita, in primo luogo, dalla presenza di campi coltivati a orzo e grano e poi dal verdeggiare dei palmizi e dal brusio dei quartieri artigianali. Ma certamente questi non potevano e non dovevano soffocare il nucleo urbano vero e proprio, il centro direzionale che dominava, dirigeva e proteggeva tutto il complesso sistema produttivo. Era la città la mèta del viaggiatore e come tale doveva chiaramente apparire all'orizzonte. Dunque alla città si arrivava attraversando terreni coltivati, palmizi e quartieri artigiani, ma la città era ben separata e distinta da ciò che la circondava: il primo limite era segnato dal canneto che delimitava il bordo del fossato, largo, anche se relativamente poco profondo, che circondava la base del perimetro del centro urbano. Al di là di questo cominciava la vera e propria struttura monumentale, con la fortezza-montagna, che delimitava una città-montagna. Infatti, vuoi per le sovrapposizioni dei livelli di occupazione nel corso dei secoli, vuoi per una precisa volontà del sovrano costruttore/restauratore, l'intero centro urbano, costituito da settori con elevati diversi tra quartieri residenziali privati e aree monumentali, nei suoi periodici rifacimenti viene a trovarsi su una sorta di piattaforma sopraelevata sul piano di campagna, formata sia dai resti delle aree dismesse, sia da opere di pareggiamento dei resti stessi. Di questa piattaforma il terrapieno difensivo veniva ad essere una sorta di muro di contenimento. In sé il terrapieno poteva essere alto fino a 10 m e largo alla base almeno 30 m, ed era reso più resistente all'erosione da una copertura con una fodera di mattoni: se già Gilgamesh si vantava di avere usato mattoni cotti, nella realtà, nel caso più conosciuto, a Ur, anche il primo sovrano della III Dinastia di Ur, Ur-Nammu, ricorda di avere usato mattoni cotti, sì che il terrapieno appariva come una montagna gialla. L'uso dei mattoni cotti, invece di quelli semplicemente essiccati al sole, richiedeva un notevole dispendio di risorse, perché per produrli era necessario creare fornaci adatte e, soprattutto, procurarsi sufficienti quantità di combustibile appropriato, vale a dire di legname, materia prima assente in Mesopotamia, ove abitualmente si usava concime animale per il fuoco: dunque, la produzione di grandi quantità di mattoni richiedeva, oltre alle adeguate conoscenze

tecniche, in primo luogo l'importazione di grandi quantità di legname, talora da paesi lontani, come le montagne della regione costiera della Siria.

Dall'analisi archeologica sistematica appare evidente, tuttavia, che, nella costruzione della cinta difensiva, spesso presentata nei testi letterari come una sorta di rifondazione della città, si dovettero sempre rispettare, evidentemente, delle preesistenze importanti: in nessun centro della Mesopotamia, infatti, il perimetro delle mura ha un aspetto regolare e, anzi, esso spesso segue linee spezzate, con rientranze e sporgenze improvvise, che sembra difficile giustificare con esigenze difensive. Solo nel caso delle nuove fondazioni, come la neoassira Dur-Sharrukin, il perimetro appare come un quadrilatero abbastanza, ma non del tutto regolare, dove, peraltro, la sporgenza della cittadella reale con le residenze del sovrano e degli alti funzionari costituisce una rottura della linea difensiva in posizione non simmetrica rispetto al settore della cinta che occupa e essa stessa di impianto leggermente irregolare.

Sulla sommità del terrapieno uno spazio aperto, relativamente ampio, poteva essere riservato ai movimenti delle truppe, sia in occasione di assedi, sia durante le parate militari. Al di là di questo, si ergeva il muro vero e proprio, con la sua massiccia struttura in mattoni crudi, sul quale spesso non si hanno notizie troppo accurate, poiché esso, trovandosi molto in superficie, appare spesso molto dilapidato e difficile da ricostruire nei dettagli. Era comunque di norma molto spesso, da 3 a 6 m, usualmente con contrafforti, a distanze regolari, la cui funzione era piuttosto di rafforzamento della muratura, che di vere e proprie torri. Nel muro si aprivano, a distanze non regolari, le massicce porte urbiche, strutture complesse con passaggi multipli e torrioni laterali e le più articolate strutture portuali, corrispondenti ai punti di passaggio del canale, con i moli di attracco e possenti bastioni difensivi; il canale, infine, anche all'interno della città poteva presentare argini importanti, sia per il contenimento delle acque, sia per ulteriore potenziamento delle difese.

Il piano di base del tessuto urbano, all'interno delle mura, era sopraelevato rispetto al piano di campagna esterno, ma in misura minore, rispetto al terrapieno e, comunque, era completamente invisibile dal di fuori, mentre l'area sacra principale, nel caso, ad esempio, di Ur, era sopraelevata di ca. 3 m rispetto al livello della città, ed è quindi possibile che il livello della sua base non fosse troppo distante in quota dalla sommità del terrapieno. Al *temenos* si accedeva tramite la Corte di Nanna, che, posta appunto a una quota di 3 m superiore a quella della città, doveva sovrastare nettamente, con le sue mura fortemente articolate a sporgenze e rientranze e di

grande spessore, e quindi di notevole altezza, tutte le aree residenziali, con case spesso a un solo piano e solo in alcuni casi a due. Dalla corte si poteva poi salire verso la vera e propria terrazza della *ziqqurrat*, più alta di 1,70 m e dunque posta circa 4,70 m più in alto del piano base della città; da qui spiccava nettamente la *ziqqurrat*, la cui altezza a Ur è stata valutata in circa 25 m. Considerando poi gli altri edifici che facevano parte dell'area sacra, tutti posti allo stesso livello della Corte di Nanna, con il Giparu, il palazzo residenziale e il tesoro del tempio e la presumibile presenza di un muro di cinta complessivo del *temenos*, è evidente che l'area sacra non solo dominava il tessuto urbano, schiacciandolo con la sua imponente altezza e con la sua estensione pari a quasi un terzo dell'intero centro racchiuso tra le mura, ma anche che tutta l'area sacra e la *ziqqurrat* in particolare, spiccavano al di sopra del perimetro delle mura urbiche, dando, a chi si avvicinava dall'esterno, l'impressione non di una montagna, ma quasi di una catena insuperabile di monti "la cui sommità raggiungeva il cielo", secondo la definizione spesso ripetuta nei testi letterari. Tentativi di ricostruzioni complessive dei tessuti urbani sono stati fatti anche in altri centri mesopotamici, come Assur, talvolta con esiti abbastanza fantasiosi, ispirati dal gusto artistico prevalente nel periodo in cui tali ricostruzioni vennero prodotte, soprattutto all'inizio del '900, ma è comunque evidente che le torri templari, le *ziqqurat*, o comunque i templi che in ogni caso erano costruiti su basamenti di una certa altezza e avevano spiccati notevoli, dominavano, all'interno e all'esterno, il tessuto urbano, spiccando nettamente al di sopra dei perimetri delle fortificazioni, che da lontano ne costituivano quasi la base.

Nel periodo neoassiro la mutata percezione del ruolo del singolo centro urbano nel contesto dell'impero universale portò a una diversa interpretazione del ruolo e della forma delle cinte difensive: non più montagne invalicabili esse, pur restando ovviamente un fondamentale baluardo difensivo e un irrinunciabile indicatore dei limiti del contesto urbano, divennero piuttosto, con le numerose porte monumentali, come in modo evidente mostrano i nomi loro attribuiti, piuttosto il passaggio privilegiato del sovrano conquistatore, che, nel superare il portale, aveva già di fronte a sé la direzione della prossima conquista o il ricordo di un'impresa già compiuta. In questo quadro la cinta urbica si raddoppia, con un massiccio muro interno in mattoni crudi e una cinta esterna in pietra calcarea accuratamente lavorata: il confine tra città e sobborghi è dunque segnato da una linea non particolarmente alta, ma molto regolare e "splendente" nel colore chiaro della pietra, mentre gli elementi di rilievo, le "montagne", sono ormai le cittadelle reali, a loro volta fortificate e poste ai margini delle città, a ridosso delle mura, che dominavano con le loro articolate masse di muratura. Se la divinità è sempre ricordata come protettrice del centro urbano,

visivamente è il sovrano che si assume il compito: il suo palazzo domina il profilo della città, la cittadella, con le sue fortificazioni, i palazzi, i templi e i giardini diventa immagine ridotta della città stessa e nel palazzo vengono ricordate le imprese militari del sovrani nei cicli di rilievi storici che decorano gli ambienti principali degli edifici palatini.

Concludendo, la complessa struttura politico-amministrativa, che chiamiamo città e che nacque nell'antico Oriente sulle rive del Nilo, da un lato, e del Tigri e dell'Eufrate, dall'altro, raggiunse proprio in Mesopotamia un altissimo grado di definizione formale e ideologica. Se anche i sovrani della Terra tra i Due Fiumi non si occuparono mai di modellare in forme definite il tessuto urbano residenziale nel suo complesso, essi posero però grande attenzione alla creazione di un'immagine della città che potesse rafforzare il senso di appartenenza degli abitanti e, nello stesso tempo, potesse essere percepita dall'esterno come un'unità con caratteristiche evidenti. In questo quadro, sin dall'epoca delle prime formazioni proto-urbane, tra la fine del IV e l'inizio del III millennio a.C., il tempio venne scelto come fulcro primario del profilo urbano, mentre le mura cittadine, per la cui costruzione era richiesto un impegno assai gravoso, che probabilmente coinvolgeva l'intera popolazione attiva, ebbero, per lunghi secoli, il ruolo primario di marcare il confine tra l'ordine e il caos, offrendo, dall'esterno, l'immagine di una città imprendibile e, dall'interno, la sicurezza della protezione divina.

L'autore

Roma (1950). Professore Associato di Archeologia e Storia dell'Arte del Vicino Oriente antico presso la Sapienza – Università di Roma, vice-direttore della Missione Archeologica Italiana a Ebla (Siria). Ha insegnato Archeologia e Storia dell'Arte del Vicino Oriente antico presso l'Università degli Studi di Parma dal 2000 al 2009 ed è autore di monografie e di numerosi articoli scientifici su riviste italiane e internazionali.

E-mail: frances.pinnock@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

Foster, B 2001, *The Epic of Gilgamesh*, Norton & Company, New York–London.

Foster, B 2001, *Before the Muses. An Anthology of Akkadian Literature*, CDL Press, Bethesda.

George, A 1999, *The Epic of Gilgamesh. The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian*, Penguin Books, London.

Grayson, AK 1991, *The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Assyrian Periods, Vol. 2. Assyrian Rulers of the Early First Millennium BC I (1114-859 BC)*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo-London.

Grayson, AK 1996, *The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Assyrian Periods, Vol. 3. Assyrian Rulers of the Early First Millennium BC II (858-745 BC)*, University of Toronto Press, Toronto–Buffalo-London.

Larsen, MT (ed.) 1979, *Power and Propaganda. A Symposium on Ancient Empires* (= *Mesopotamia. Copenhagen Studies in Assyriology*, 7), Akademisk Forlag, Copenhagen.

Liverani, M 1990, *Prestige and Interest. International Relations in the Near East ca. 1600-1100 BC*, Sargon, Padova.

Luckenbill, DD 1926, *Ancient Records of Assyria and Babylonia, I. Historical Records of Assyria from the Earliest Times to Sargon*, University of Chicago Press, Chicago.

Luckenbill, DD 1927, *Ancient Records of Assyria and Babylonia, II. Historical Records of Assyria from Sargon to the End*, University of Chicago Press, Chicago.

Margueron, J-Cl 2004, *Mari. Métropole de l'Euphrate*, Picard, Paris.

Matthiae, P 1998, *Ninive*, Electa, Milano.

Micale, MG 2005, 'Immagini d'architettura: struttura e forma dell'architettura mesopotamica attraverso le ricostruzioni moderne', in *CMAO* 10 (= *Studi in onore di Paolo Matthiae presentati in occasione del suo sessantacinquesimo compleanno*), Università degli studi La Sapienza, Dipartimento di scienze storiche, archeologiche ed antropologiche dell'antichità, Roma, pp. 121-166.

Morandi, D 1988, 'Stele e statue reali assire: localizzazione, diffusione e implicazioni ideologiche', in *Mesopotamia*, vol. 23, pp. 105-155.

Nissen, HJ 1988, *The Early History of the Ancient Near East 9000-2000 BC*, University of Chicago Press, Chicago–London.

Pinnock, F 1995, *Ur. La città del Dio-Luna*, Laterza, Roma-Bari.

Pongratz-Leisten, B 1997, 'The Interplay of Military Strategy and Cultic Practice in Assyrian Politics', in S. Parpola, R.M. Whiting (eds.), *Assyria 1995. Proceedings of the 10th Anniversary Symposium of the Neo-Assyrian Texts Corpus Project. Helsinki, September 7-11*, The Neo-Assyrian Text Corpus Project, Helsinki, pp. 245-252.

Postgate, JN 1992, *Early Mesopotamia. Society and Economy at the Dawn of History*, Routledge, London–New York.

Russell, JM 1999, *The Writing on the Wall. Studies in the Architectural Context of Late Assyrian Palace Inscriptions*, Eisenbrauns, Winona Lake.

Sollberger, E & Kupper, JR 1971, *Inscriptions royales sumériennes et akkadiennes*, Éditions du Cerf Paris.

Van de Mieroop, M 1997, *The Ancient Mesopotamian City*, Oxford University Press, Oxford.

Woolley, CL 1939, *Ur Excavations, V. The Ziggurat and Its Surroundings*, Oxford University Press, London-Oxford.

Woolley, CL 1974, *Ur Excavations, VI. The Buildings of the Third Dynasty*, Published by the Trustees of the two museums, London–Philadelphia.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Mariapia Branchi

Un esempio di archeologia dell'architettura su edifici medievali: la Pieve di S. Maria di Diecimo (Lucca)[1]

Abstract

Il cantiere medievale, la sua organizzazione, le modalità operative, la preparazione culturale e tecnica di architetti, artefici e muratori, le implicazioni economiche e sociali che comporta l'impresa edile sono oggetto di ricerche da parte di molti specialisti (storici dell'arte, storici, archeologi, architetti), anche se spesso gli studi procedono autonomamente all'interno delle rispettive discipline.
L'integrazione della storia dell'arte e della analisi stratigrafica, già auspicata o sperimentata in edifici importanti, può essere ancora più utilmente applicata in opere cosiddette "minori", opere forse di minore interesse, ma che rappresentano il tessuto comunicativo diffuso del medioevo.
La pieve di S. Maria di Diecimo, già nota per il suo arredo scultoreo, per quanto riguarda l'architettura è stata datata ad età matildica, con sopravvivenze architettoniche anteriori al Mille. L'applicazione della stratigrafia dell'elevato ha permesso di individuare un'unica fase costruttiva principale, coeva alla realizzazione delle sculture, e di definire il processo costruttivo e l'organizzazione del cantiere che qui ha lavorato.

The medieval construction site, its organization, operating procedures, cultural and technical knowledge of architects, builders and masons, economic and social issues involving the construction company are being researched by many specialists (art historians, historians, archaeologists, architects), although often they work separately.
The integration of art history and stratigraphic analysis, desired or experienced in important buildings, it can be more usefully applied in some less important works, which nevertheless are the widespread communication of the Middle Ages.
The St. Mary's church of at Diecimo (Lucca) architecture, already known for its sculptural furniture, has been dated at the time of Countess Matilda, with architectural survivals from before Mille. The application of stratigraphy to the walls, it identified a single major construction phase, contemporary with the sculptures, and allowed determine the manner to build the site and organization that has worked here.

La ricostruzione della storia di un edificio è problema ampio e complesso, specialmente se la sua fondazione risale ad epoca medievale: la documentazione

[1] Nella versione del presente articolo apparsa dal 10 al 30 maggio è stata erroneamente inserita una parte di un file di appunti (ora rimosso) ricavato da Carlotta Taddei, *Lucca tra XI e XII secolo: territorio, architetture, città*, STEP, Parma, 2005 (Università di Parma, Dipartimento di Beni Culturali e dello Spettacolo – Sezione Arte. Quaderni, 23), pp. 422-425, 427. Dell'errore l'autrice si scusa con la dott.ssa Taddei e con i lettori.

coeva è generalmente scarsa e in alcuni casi completamente assente, le persistenze a volte sono frammentarie e appena avvertibili oppure occultate da successivi interventi e la loro lettura risulta particolarmente difficoltosa.

Inoltre la realizzazione di un edificio richiedeva conoscenze complesse, non registrate in documenti e disegni coevi, in quanto acquisite empiricamente e trasmesse lentamente di generazione in generazione secondo le regole del "saper fare", regole che permettevano di costruire architetture complesse «nelle quali le funzioni richieste venissero soddisfatte da soluzioni strutturali prevedibili con le 'regole dell'arte' praticate, i cui materiali e la cui durata erano già ben noti» (Mannoni 2000, p. 10).

Questa, in generale, è la situazione che normalmente deve affrontare chi si occupa di architetture medievali: un edificio storico si può paragonare ad un complesso mosaico composto di vari tasselli che gli eventi storici e gli interventi umani hanno quasi totalmente disperso.

Si impone così la collaborazione fra diverse discipline, in modo che l'integrazione dei risultati conseguiti nei singoli campi di indagine sia utile ad ottenere un quadro quanto più completo possibile di un elevato, e quindi, di conseguenza, di un periodo o di una vicenda architettonica ed edilizia.

Risulta evidente che gli studiosi di arte medievale sono posti nella condizione operativa e di ricerca sopra descritta; ecco perché accanto alle discipline tradizionalmente storiche, si impone come importante contributo per la storia dell'arte medievale l'analisi stratigrafica dell'elevato, disciplina relativamente recente (almeno in Italia), il cui metodo di analisi permette di stabilire cronologie relative, di individuare successive fasi di intervento e di determinare sistemi costruttivi anche là dove la documentazione è assente, integrando quindi l'analisi formale e stilistica degli edifici.

Tuttavia, la integrazione fra gli ambiti disciplinari che si occupano dell'edilizia storica (storia dell'arte, architettura, archeologia, restauro, archeologia dell'architettura), nonostante sia ampiamente auspicata, deve ancora realizzarsi.

Negli anni Settanta l'archeologia medievale e quella stratigrafica, allora alle prime esperienze in Italia, si sono rivolte soprattutto all'urbanistica e all'edilizia "minore" e rurale, quindi a settori tradizionalmente esclusi dall'interesse degli storici dell'arte. In seguito, la separazione disciplinare tra storia dell'arte e storia dell'architettura è stata sancita anche a livello accademico con l'aggregazione di quest'ultima ai settori dell'ingegneria civile e della progettazione architettonica. In questo complesso e complicato panorama della ricerca, ancora all'inizio del nuovo millennio è lamentata la completa impermeabilità delle discipline storiche (storia dell'arte e storia dell'architettura) agli sviluppi teorici e metodologici che presuppongono l'impiego della stratigrafia nello studio dell'architettura (Pierotti,

Castillo 2000). Nonostante anche da parte degli storici dell'arte sia da tempo sentita l'esigenza di un approccio metodologico interdisciplinare allo studio dell'architettura medievale (Cassanelli 1995; Tosco 2003), la ricerca si concentra di solito su casi esemplari, sui grandi cantieri, che quindi hanno una complessità organizzativa, una disponibilità economica ed una committenza di alto livello, caratteristiche che non possono essere riscontrate in tutto il costruito.

Così, da un lato, la storia dell'arte medievale continua ad occuparsi delle opere eminenti, dei grandi cantieri, approfondendone gli aspetti storici, economici, i problemi legati alla committenza e agli artisti (Castelnuovo, Sergi 2003), ma di fatto trattando marginalmente tutte quelle sopravvivenze che costituiscono le maglie del tessuto comunicativo del sapere medievale; dall'altro le scienze archeologiche incentrano i loro interessi proprio su quelle sopravvivenze materiali minori.

Se dunque per i "capolavori" è lecito parlare di artisti "e diversis nationibus" e di materiali "undique conquisitis" , rispondendo a quella che Brenk (2003) definisce la "retorica dell'alterità", oppure di modelli lontani e scambi culturali di ampio raggio, per le opere che costellano la vita quotidiana dell'uomo medievale il rapporto è con opere che sono il prodotto, il risultato, di committenze, possibilità economiche, impegno progettuale ed artistico diffuso e comune. Eppure quelle opere venivano percepite come eccezionali, cariche di significato simbolico, e la valutazione estetica del fruitore medievale era certo ben diversa dai parametri considerati in età moderna e contemporanea. È dunque all'interno di questo conteso vitale (costruttivo e di fruizione, sociale ed economico) che deve essere letta l'architettura medievale, prima di cercare rapporti con i grandi sistemi filosofici e religiosi (Tosco 2003).

I risultati ottenuti dall'archeologia dell'edilizia storica (analisi stratigrafica delle murature conservate in alzato), d'altra parte, testimoniano quale sia stata l'elaborazione metodologica e l'impostazione della prassi di lavoro, non certo semplice, per chi proviene da una formazione storico-documentaria o storico-artistica (Parenti 1982, Brogiolo 1988, Francovich 1988, Parenti 1988, Mannoni 1994, Cagnana 2000, Boato 2008).

L'esigenza della verifica archeologica condotta con l'analisi stratigrafica delle murature è stata di recente ripetutamente auspicata a controllo e a riprova delle ricostruzioni storico-artistiche sulle grandi cattedrali romaniche padane, sulle quali è ancora aperto il dibattito su cronologie, attribuzioni delle fasi edilizie e delle relazioni di queste ultime con i programmi figurativi.

Si è appena concluso uno studio interdisciplinare storico-artistico ed archeologico sui paramenti murari della Ghirlandina (Cadignani 2009-2010) ed è in corso di esecuzione una analoga analisi sul Duomo di Modena, vale a dire sui complessi che costituirono "il cuore" del romanico padano; in questa sede invece, in

modo più modesto e circoscritto, si è ritenuto utile proporre un'esemplificazione significativa delle possibilità di queste metodiche integrate in relazione ad un edificio romanico già riferito ad età matildica: si tratta della pieve di S. Maria di Diecimo, posta nella vallata del Serchio e notoriamente sorta in una località in cui sono attestati beni allodiali canossani, forse da riferire alle aree di provenienza della dinastia attonide, che, come è noto, ha origine dal padre di Adalberto Atto, fondatore della rocca di Canossa, il Sigifredo "de comitatu lucense", di cui ci parla Donizone nella sua *Vita Mathildis* (Fumagalli 1971).

L'analisi muraria sulla pieve di Diecimo è stata condotta negli anni 1992-1993 e una piccola parte dei risultati è stata presentata nell'ambito di uno studio che esaminava anche altri edifici della Lucchesia (in particolare Pieve a Elici e Pieve di Camaiore) fino ad allora mai messi a confronto (Branchi 1994); analisi che è stata successivamente estesa anche a chiese della Garfagnana e della val di Lima (Branchi 1996).

Infatti, i problemi attorno ai quale ruota il dibattito critico sulle chiese della lucchesia sono: da un lato la definizione di uno stile "puro-lucchese" distinto e indipendente da quello pisano – tema sul quale si sono confrontati per primi Mario Salmi e Carlo Ludovico Ragghianti - , dall'altro la ricerca nella diocesi delle filiazioni architettoniche più o meno dirette dalle chiese della città, S. Alessandro *in primis*, ma anche S. Frediano e la cattedrale di S. Martino. All'interno di questo secondo filone, incentrato sul modello tipologico e tecnico-costruttivo rappresentato dal S. Alessandro e sul legame con la figura del vescovo Anselmo da Baggio, è stata poi individuata una "architettura anselmiana", quale espressione delle istanze riformate che a partire dalla città ha irraggiato tutta la diocesi per precisa volontà di papa Alessandro II (Baracchini-Caleca-Filieri 1978; Baracchini-Caleca-Filieri 1982; Baracchini 1992; Silva 1992; Taddei 2005). La promozione della riforma attuata da Anselmo viene identificata attraverso il suo diretto intervento nella ricostruzione della cattedrale di S. Martino (1060-1070), edificio ora di difficile interpretazione relativamente a quella fase a causa degli importanti interventi subiti già a partire dal vescovo Rangerio (eletto nel 1098, sostenitore del partito filopapale e alleato con Matilde di Canossa come i suoi due predecessori), e soprattutto fra la seconda metà del XII secolo e la prima metà del XIII, quando fra l'altro vengono murate sotto il portico le storie di s. Martino e s. Regolo e viene realizzata la statua di s. Martino che dona il mantello al povero, operazione che è stata interpretata come una precisa risposta della chiesa ortodossa all'eresia catara che si era diffusa in città (Taddei 2005).

La chiesa urbana che però è concordemente indicata come modello architettonico di riferimento per gli edifici della diocesi è la basilica di S. Alessandro,

sulla quale si concentra un vivace dibattito critico sia in relazione ai rapporti con il cantiere buschetiano di Pisa sia per quanto riguarda le cronologie proposte, che vanno dal IX al XII secolo. Le interpretazioni più recenti tendono ad individuare due momenti costruttivi: il primo contemporaneo alla ricostruzione della cattedrale e ancorato alla traslazione delle reliquie del santo titolare ad opera di papa Alessandro II (Anselmo I da Baggio) tra 1061 e 1073, il secondo avrebbe come termine *ante quem* la notizia che nel 1124 la cattedrale era in uso. Anche questa chiesa rientra dunque nella grande operazione edilizia promossa da Anselmo, il vescovo legato alla riforma e poi papa, come "manifesto" visivo del ritorno alla "ecclesia primitivae formae". Gli elementi distintivi e caratterizzanti delle architetture anselmiane sono stati riconosciuti nella pianta basilicale a tre o cinque navate senza transetto, spesso monoabsidata, nel calcolo modulare basato sul quadrato (sul modello delle basiliche paleocristiane), nell'utilizzo della apparecchiatura muraria pseudoisodoma (Burger 1953; Baracchini-Caleca 1970; Baracchini-Caleca-Filieri 1978; Baracchini 1992), nel consistente reimpiego di pezzi antichi e nell'aniconismo (Taddei 2005); dunque una particolare ricezione del modello paleocristiano, peculiare della diocesi di Lucca, e in parte diversa da quella che lo stesso impulso ideologico riformatore promosso da Matilde di Canossa ha prodotto nella confinante pianura padana. Va tuttavia rilevato che gli edifici medio padani legati al modello riformato sono generalmente datati tra lo scadere del secolo XI e i primi decenni del XII, cioè circa una generazione dopo le chiese "anselmiane" di Lucca e che l'originale aniconismo di queste ultime solo molto più tardi viene eliminato a favore di un linguaggio figurativo narrativo, con "magister Robertus", Guglielmo, Biduino e Guidetto.

La nascita del nuovo modello architettonico documentata dal S. Alessandro di Lucca trova innumerevoli applicazioni nella diocesi, tanto da far pensare ad una sua programmata diffusione sul territorio dominato da Lucca proprio negli anni di Anselmo I, il quale mantenne la carica episcopale anche dopo l'elezione papale, azione forse proseguita dal nipote omonimo Sant'Anselmo, che resse la cattedra lucchese dal 1073 al 1086, e sicuramente da Rangerio, diventato vescovo nel 1098, autore della vita metrica del suo predecessore, nonché del libretto polemico *De anulo et baculo*.

Si tratta indubbiamente di tre personaggi di primo piano nel panorama culturale e politico della seconda metà dell'XI secolo, estremamente attivi nel partito filo papale e strettamente legati alla corte canossana, la cui presenza in città tuttavia non è costante e a volte anche problematica.

Il modello architettonico e tecnico-edilizio costituito dalle chiese urbane sembra avere una lunga durata sul territorio, dei confini meno definiti rispetto a quelli diocesani e a volte delle declinazioni locali.

Il catalogo degli edifici medievali della diocesi di Lucca è stato più volte presentato dalla critica, anche se incompleto e a volte problematico a causa delle trasformazioni subite dai monumenti. Così è stato recentemente sintetizzato il panorama storico-artistico del territorio lucense:

> una prima fase di architetture aniconiche, realizzate con muratura pseudoisodoma, meno di frequente a filaretto, che corrispondono agli anni fra l'ultimo terzo del secolo XI e i primi decenni del seguente. Sono edifici basilicali, sono edifici con reimpieghi antichi, sono edifici dove la organizzazione su tre navate parallele o su una unica navata testimonia di un progetto organico, al quale peraltro oggi mancano molti componenti. Infatti, se ci si trova di fronte a delle chiese edificate in rapporto alla Riforma Gregoriana, quantomeno le pievi dovevano avere dei chiostri per la vita canonicale, ma nessuno di essi è conservato; la grandissima parte delle fabbriche canonicali non reca se non modeste tracce, da me comunque indicate, di edifici più antichi, e finalmente il sistema della costruzione appare pensato in modo organico e rispondente, da un edificio all'altro, agli stessi principi. Ma di fronte a questa prima presa di possesso del territorio, verso la metà del secolo XII e fino alla fine del secolo e nella prima parte del seguente, ci si trova davanti a un complesso insieme di interventi. Le chiese antiche, quelle del secolo XI, sono molte volte ripensate, alzate, allungate, l'abside allargata, oppure si inseriscono altri interventi ma, sopra tutto, si ripensa completamente l'aniconismo (Taddei 2005, p. 245).

All'interno di questo panorama rientrerebbe anche la pieve di S. Maria di Diecimo, che presenta pianta, alzato e apparecchiatura muraria confrontabili con il S. Alessandro di Lucca e un arredo interno invece rapportabile alle imprese attive tra la fine del secolo XII e la prima metà del XIII.

Dalla analisi muraria eseguita emerge tuttavia con chiarezza – come si vedrà in dettaglio in seguito - che la chiesa non fu interessata da significativi interventi dopo la costruzione, mentre per quanto riguarda l'arredo interno si può stabilire per via documentaria come data *ante quem* per lo smembramento solo il XVII secolo.

Vi sono infine altri fattori che bisogna tenere presenti per restituire un quadro completo del territorio e dei suoi referenti culturali in quei decenni intensi, segnati dal conflitto tra papato e impero, e dai suoi protagonisti, ma anche gestiti a livello locale in base a rapporti con le forze cittadine e i poteri laici.

In primo luogo non va dimenticato che tutto il territorio lucense è attraversato da una ramificata rete viaria, a partire dalla antica direttrice Parma-Luni-Lucca, principale asse di comunicazione nord-sud, che mantiene la sua funzione per tutto il

medioevo, fino a quando la crescita economica e culturale di nuovi centri urbani – come Firenze e Bologna – impone una diversa viabilità (Stopani 1991). Altra importante via di comunicazione che faceva capo a Lucca era quella che ricalcando l'antica *Clodia secunda*, risaliva la valle del Serchio e attraverso il passo del Pradarena immetteva nel versante padano. Vi erano poi dei percorsi verso ovest che collegavano direttamente la valle del Serchio con la Versilia.

La rete di rapporti culturali che non si esaurisce all'interno dell'ambio diocesano è testimoniata anche da altri fattori, ad esempio dalla fitta sequenza di donazioni effettuate dalle autorità ecclesiastiche lucchesi a favore del monastero di San Benedetto di Polirone, al quale viene assoggettata ad esempio la chiesa di San Bartolomeo in Silice (1087); oppure dalla diretta affiliazione della chiesa di San Quirico di Monticello, edificata dal vescovo Anselmo nella valle del Serchio poco a nord di Lucca, al monastero alverniate di Chaise Dieu, cui già erano affiliati Frassinoro e lo scomparso monastero di Linari, posto sul versante toscano del passo del Lagastrello (Branchi 1994).

Infine, per quanto riguarda i rapporti stilistici e architettonici con aree contermini, basti citare alcune chiese della Garfagnana, la chiesa di Vico Pancellorum, Pieve San Lorenzo, la chiesa di S. Maria del Giudice, fino ad arrivare alla pieve di Panico nell'Appennino bolognese (sebbene pesantemente restaurata negli anni Quaranta del XX secolo), solo per citare alcuni degli esempi più evidenti fra quelli analizzati (Branchi 1996).

Per quanto riguarda i materiali impiegati e la tecnica costruttiva adottata è stato dimostrato che per la zona lucchese e apuo-versiliese gli approvvigionamenti avvenivano dalle cave prossime ai cantieri, dove il materiale arrivava appena sbozzato e qui rifinito; inoltre, per esigenze economiche, si cercava di utilizzare tutta la pietra, anche quella di scarto dal taglio dei conci grandi. Questo materiale di minor pregio era poi utilizzato sporadicamente per i riempimenti dei muri a sacco, i tamponamenti o nelle parti del paramento dove le esigenze di omogeneità estetica erano meno vincolanti (Branchi 1996).

Per quanto riguarda la tecnica pseudoisodoma, un censimento condotto soprattutto a Lucca e in Lucchesia ha rilevato che: la sua diffusione è «relativamente omogenea e non limitata a particolari sub-regioni o aree culturali» (Parenti 1992, p. 51), che interessa principalmente, ma non esclusivamente, quest'area e che gli estremi cronologici entro cui si colloca vanno dal 1060 al 1174, estremi forniti dalle datazioni proposte per altra via di edifici costruiti, *in toto* o in parte, con questa tecnica.

Cenni storici e studi precedenti

La pieve di S. Maria di Diecimo presenta una documentazione cospicua, specie se rapportata a quella normalmente tramandataci da epoca medievale e altomedievale, e un apparato murario quasi integralmente conservato a cui si abbina, inoltre, un notevole patrimonio scultoreo. Quest'ultimo risulta in parte ancora nella collocazione originaria (ad esempio l'architrave del portale), in parte spostato o scomposto, ma ancora conservato all'interno della pieve (il fonte battesimale, i leoni stilofori, la lastra ….).

La disponibilità di questa serie di dati ha permesso di integrare la loro analisi con quella di archeologia muraria e pertanto di indagare più a fondo il monumento nelle sue varie componenti (documentarie, architettoniche, strutturali, decorative....), di confermare su basi più estese la cronologia dell'edificio già proposta (Branchi 1994) e, contestualmente, di analizzare in dettaglio la prassi edilizia di un cantiere medievale con risultanze di interesse più ampio.

L'analisi è dunque impostata sull'edificio considerato *in toto*, cioè come prodotto della volontà di persone (siano essi architetti, scultori ed "operarii") che contemporaneamente lo progettano e lo realizzano e come risultato di una organizzazione, quella del cantiere medievale, indagata da tempo nelle sua configurazione generale (Kimpel 1995). Sulla definizione delle officine medievali come luoghi di formazione e trasmissione di modelli culturali, sulla figura dell'architetto e sul ruolo della committenza in rapporto alla scelta e diffusione di linguaggi figurativi "condivisi" è invece ancora aperto un ampio dibattito in ambito storico-artistico, documentato da una sterminata bibliografia (Barral i Altet 1986-1990, Ascani 1993, Quintavalle 2010).

La pieve di S. Maria di Diecimo è tradizionalmente annoverata fra le più antiche della diocesi di Lucca (Barsocchini 1837-1844, I, doc. 1188, anno 919); è già stata indagata dal punto di vista architettonico (Baracchini-Caleca 1970) e scultoreo (Baracchini-Caleca-Filieri 1978; Dalli Regoli 1986; Tigler-Milone 1999; Melcher 2000; Tigler 2001), è stata poi oggetto di un volume monografico (Ghilarducci 1990) e di una scheda storico-artistica (Taddei 2005).

Il primo a proporre una datazione dell'edificio al XII secolo e a rapportarla con l'architettura di S. Alessandro di Lucca fu Carlo Ludovico Ragghianti (1949), seguito da Clara Baracchini e Antonio Caleca (1970), che però ne spostano la cronologia fra XII e XIII secolo. Oggetto di maggiore attenzione sono stati gli arredi interni, confrontati con quelli di Santa Maria Forisportam (Baracchi-Caleca-Filieri 1978); confronto successivamente precisato con la attribuzione allo stesso maestro

Fig. 1: Pieve di S. Maria a Diecimo, interno, leone che ghermisce un uomo.

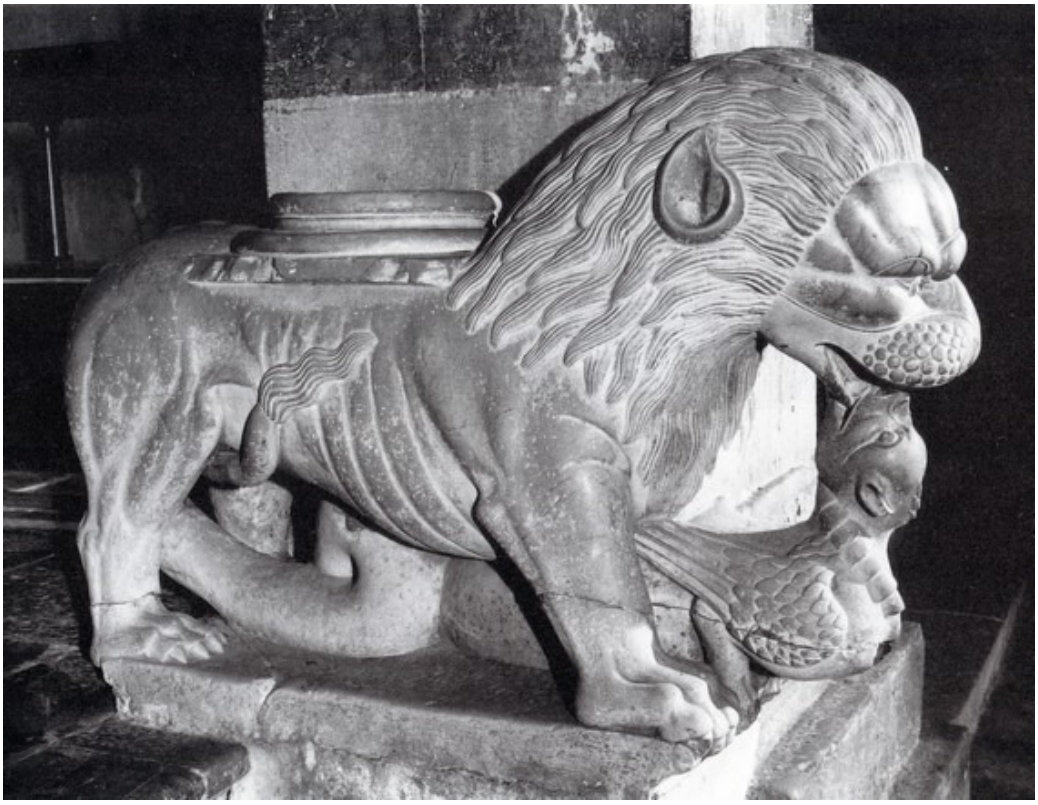


Fig. 2: Pieve di S. Maria a Diecimo, interno, leone che ghermisce un drago.

(relativamente agli elementi del pulpito; Melcher 2000); mentre sulla base del confronto di uno dei leoni stilofori di Diecimo con uno di Santa Maria Forisportam Tigler (2001) ne ipotizza la attribuzione al maestro Diutaiuti di Marchese e ne fissa la cronologia al 1240 [figg. 1-2].

Infine Carlotta Taddei (2005), dopo avere integrato la documentazione medievale su Diecimo già pubblicata da Barsocchini e Ghilarducci con i resoconti delle visite pastorali sei-settecentesche e con le relazioni di restauro conservate all'Archivio di Stato di Lucca della seconda metà del XIX secolo, ne descrive l'apparecchiatura muraria ritenendola unitaria (tranne ovviamente gli evidenti inserti posteriori) e lo scomposto arredo interno. A differenza di Gigetta Dalli Regoli (1986) ritiene, sulla scorta della documentazione fornita dalle visite pastorali, che il fonte battesimale [fig. 3] fosse in origine a sinistra del portale principale, mentre ora è collocato sulla destra, mentre per i leoni stilofori stabilisce un confronto con l'analogo pezzo del pulpito di Brancoli. «In conclusione – secondo la studiosa – l'insieme va collocato oltre la metà del XII secolo e, al termine di questi lavori, si collocherà il campanile. Per quanto riguarda gli arredi, i confronti per i leoni stilofori orientano verso il primo decennio del XIII secolo, quando può essere stato realizzato il pulpito, in parallelo con l'intervento di Brancoli» (Taddei 2005, p. 435).

L'unica monografia dedicata a S. Maria di Diecimo è stata realizzata da Ghilarducci (1990), di cui si ritiene opportuno fornire un breve resoconto prima di passare all'analisi dei paramenti murari, oggetto specifico di questo contributo.

Notoriamente Diecimo è toponimo ordinale derivato dalla distanza miliaria da Lucca lungo la via romana per risalire la valle del Serchio; pertanto il Ghilarducci, dopo avere illustrato l'importanza della viabilità sull'asse del Serchio sia in epoca romana che medievale ed avere individuato in Diecimo un importante luogo di incrocio fra diverse direttrici, avanza anche la proposta che Diecimo costituisse un porto fluviale di un qualche rilievo ed infine concentra la sua analisi sulla pieve e sul problema della sua origine.

Nonostante manchino documenti riguardanti la pieve anteriori al X secolo, l'autore, in considerazione del grande impulso religioso promosso da San Frediano nel VI secolo (con la fondazione di numerose pievi nel territorio lucchese, attestata nella *Vita Sancti Frediani*), conclude - secondo un assunto tradizionale - che «l'importanza che la località di Diecimo aveva in epoca romana e il titolo scelto per la pieve, ci fanno propendere per una fondazione antica, probabilmente del IV o V secolo» (Ghilarducci 1990, p.21).

Di questa primitiva chiesa ipotizzata non rimane traccia; infatti il settore di muro sul fianco nord fra le due porte è ritenuto anteriore al resto del paramento, ma è dal Ghilarducci stesso datato IX-X secolo ed inoltre avvicinato ai paramenti delle vicine

pievi di Sesto e di Mozzano. A questa prima fase sarebbe succeduto un notevole ampliamento (facciata e buona parte dei lati) per interessamento della contessa Matilde (inizi sec. XII: contemporaneamente al documento che ricorda i beni allodiali matildici a Diecimo); infine, prodotto di un ulteriore intervento, sarebbero il fianco nord verso l'abside per la larghezza di una campata e l'abside stessa.

Dopo una sintetica analisi dell'architettura e degli arredi, lo studioso prosegue con la storia della chiesa e del territorio fino all'epoca moderna, concludendo con un ricco apparato documentario.

Negli studi storico artistici si nota di frequente la tendenza ad ancorare la storia edilizia degli edifici ai momenti attestati dalla documentazione scritta, non sempre considerando che quest'ultima può essere conservata in modo selettivo, parziale e disorganico. L'assioma edificio esistente in quanto attestato dalla documentazione scritta=porzione dell'edificio attualmente rilevabile è ipotesi sicuramente proponibile ma che egualmente va provata sulla base di una effettiva analisi pluridisciplinare, comprensiva ovviamente dell'analisi stratigrafica del paramento murario. La stessa esigenza di analisi e di prova va estesa alle induzioni generalizzanti (costituite da ipotesi di lavoro molte volte effettivamente perseguibili) che spesso sono riportate negli studi "locali" (nell'accezione migliore del termine) eseguiti da autori di provata serietà.

Sebbene i primi documenti che riguardano Diecimo risalgano all'VIII secolo (si tratta un atto di vendita del gennaio 761 e di una donazione di beni di proprietà del chierico Nazario posti in Diecimo alla chiesa di San Martino di Lucca dell'11 luglio 784), in essi non è menzionata la pieve battesimale, la quale, come si è detto, è ricordata per la prima volta in un livello del 919 («... pertinentes ecclesie vestre sancte Marie et sancti Gervasi sita loco Decimo quod est plebe baptismale ....»), seguito da un altro livello del 30 ottobre 979, nel quale si parla della «... ecclesie beate sancte Marie et sancti Johanni batiste plebe batismale sito loco et finibus Diecimo...». È probabilmente in base a questi documenti, che attestano la presenza di una pieve battesimale esistente nei primi anni del X secolo, che il Ghilarducci ha riportato a quella data il paramento murario nella parte inferiore del fianco nord fra le due porte, caratterizzato in effetti da alcuni tratti distintivi rispetto al resto dell'edificio .

Altrettanto problematico è stabilire il peso dell'ipotizzato intervento di Matilde di Canossa nell' "ampliamento" della chiesa, *communis opinio* generalizzata anche a livello di tradizione popolare, ma in qualche modo avallata dagli studiosi, che la includono nel novero delle chiese derivate dal modello riformato del S. Alessandro . È indubbio che la politica filopapale della "comitissa", abbia trovato in Sant'Anselmo

più ancora che in Anselmo I da Baggio (la cui carriera peraltro si svolge in un tempo in cui ancora Matilde non ha assunto il pieno controllo della casata), un appoggio fondamentale; non è però altrettanto sicuro il suo diretto interessamento per la pieve di Diecimo. Il documento datato 1078 e conservato all'Archivio Arcivescovile di Lucca, infatti, parla solo della donazione del poggio e del castello di Diecimo fatta da Matilde al vescovato di S. Martino di Lucca: «... offero tidi Deo et piscopatui Sancti Martini, qui esse videtur edificato infra Lucensem Civitatem, idest meam portionem ex integram de monte, et poio, seo Castello illo, quod dicitur Decimo» (Ghilarducci 1990, p.153).

Il fatto che non necessariamente si tratti di un'architettura di epoca strettamente matildica è stato avanzato in base all'analisi dell'arredo ed in particolare dello smembrato pulpito (di cui rimangono i due leoni stilofori, una lastra con il profeta Isaia, un frammentario capitello corinzio, un capitello con aquile e una colonnina) e della vasca battesimale. Da più parti, come si è detto, i pezzi sono stati messi in relazione con quelli di Brancoli e di Barga, e ancora con i leoni ora sulla facciata di S. Maria Forisportam e di S. Maria Bianca a Lucca, tutti prodotti nell'ambito della cultura lucchese tra fine secolo XII e la prima metà del XIII, che trova i suoi principali punti di riferimento nel portico di S. Martino e nell'opera di Guidetto.

Anche per Diecimo un intervento così significativo proprio nell'area presbiteriale difficilmente può essere imputabile ad un semplice adattamento dell'arredo interno, è quindi verosimile che esso sia collegato ad un progetto di rinnovamento più ampio, che necessariamente può avere investito, in modo più o meno massiccio, anche le strutture murarie.

L'analisi del paramento murario viene ad essere pertanto risolutiva per confermare o meno le proposte sopra avanzate e la cronologia degli interventi architettonici e scultorei: l'ipotesi di lavoro da verificare è se la chiesa di S. Maria di Diecimo sia il frutto in gran parte di un unico intervento costruttivo, che non ha lasciato avvertibili tracce degli elevati di un precedente edificio religioso indubbiamente esistente in quel luogo come attestano i documenti dell'anno 919 e dell'anno 979, oppure se siano rintracciabili diverse fasi edilizie, in particolare una antecedente al Mille ed una di età matildica, riducendo il rinnovamento del XIII secolo al solo arredo scultoreo.

Analisi muraria

La disponibilità, oltre che della pianta [fig. 3], di un accurato rilievo della facciata e del fianco nord della pieve di S. Maria di Diecimo (il fianco sud, come di è detto,

presenta obliterazioni in più settori dovute all'appoggio di corpi di fabbrica successivi) ha permesso di incentrare l'analisi muraria su questi ultimi, seguendo le metodologie ormai consolidate.

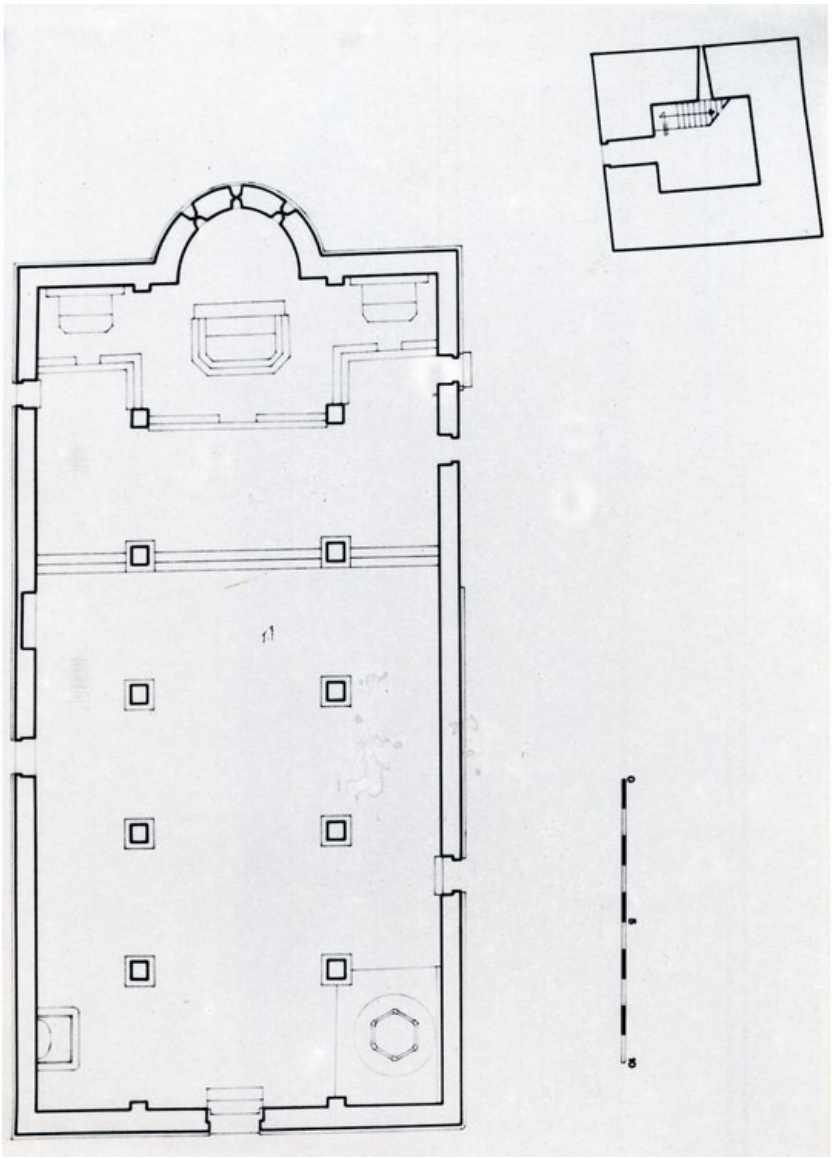


Fig. 3: Pieve di S. Maria a Diecimo, pianta (da Ghilarducci 1990, tav. IV).

La facciata fu restaurata nel XIX, come si evince da una lettera del 1858 scritta al presidente della Commissione di Incoraggiamento per le Belle Arti, nella quale al punto 2 si precisa che è necessario: «restauro di tutto il pietrame della facciata, e riapertura della finestra che era un tempo nella medesima secondo il primitivo carattere» (ASL, Commissione di Incoraggiamento per le Belle Arti, anno 1858, in Taddei 2005, p. 424). In una lettera del 1875 alla Commissione è di nuovo richiesto

di procedere con l'intervento alla facciata perché «diverse pietre mancano, altre sono spezzate, e la più parte sconnesse tantochè ove non si ponga subito riparo, si può temere che rovini […] pertanto per circa due terzi della facciata occorrerà smontare e rimontare anche le pietre tuttora servibili» (ASL, Commissione di Incoraggiamento per le Belle Arti, anno 1875, in Taddei 2005, p. 425).

L'intervento dunque interessò la cortina di rivestimento lapideo e fu un lavoro di smontaggio dei conci, che probabilmente vennero numerati e ricollocati nella posizione originaria (o sostituiti da nuovi delle stesse dimensioni, come si rileva anche da una analisi visiva), senza tuttavia mutarne l'apparecchiatura.

Il rilevamento fotografico [figg. 4-5] dei paramenti ha permesso di integrare e controllare il rilievo tramite digitalizzazione di immagini e successive elaborazioni delle stesse [fig. 6]. È stata eseguita una numerazione delle USM indicando innanzitutto gli interventi successivi al paramento cosiddetto "romanico": quest'ultimo, pressoché totalmente libero da Unità Stratigrafiche di rivestimento, è stato quindi suddiviso in una moltitudine di USM, o meglio di micro unità. È parso infatti evidente che l'analisi per essere compiuta nel modo più scrupoloso poteva essere spinta fino a porzioni del singolo ricorso di conci. Il risultato di questa operazione analitica era costituito, viste le caratteristiche implicite nello stesso paramento lapideo, da centinaia di micro USM in varia ed assai complessa relazione reciproca: si manifestava pertanto, pur nella compiutezza e precisione della analisi di dettaglio, uno dei suoi limiti più evidenti, ovvero la perdita, o il difficile recupero di una visione d'insieme delle "azioni" murarie. Queste ultime risultavano infatti contestuali, legate, unitarie.

Quest'ultimo assunto, emerso da dati analitici, veniva confermato dal campionamento delle malte condotto, con le dovute cautele, in cinque punti "critici" e differenziati del fianco nord. In attesa dei risultati dell'analisi chimica dei campioni, è stato infatti notato che le loro caratteristiche macrofisiche (inerte, inclusi mineralogici, aspetti cromatici) risultavano senza apprezzabili variazioni. I campioni A e B recuperati nella parte di paramento riferita dal Ghilarducci ad una fase edilizia anteriore risultavano del tutto uguali a quelli (C D E) prelevati negli altri settori del fianco.

Figg. 4 e 5: Pieve di S. Maria a Diecimo, fianco nord, rilievo fotografico.

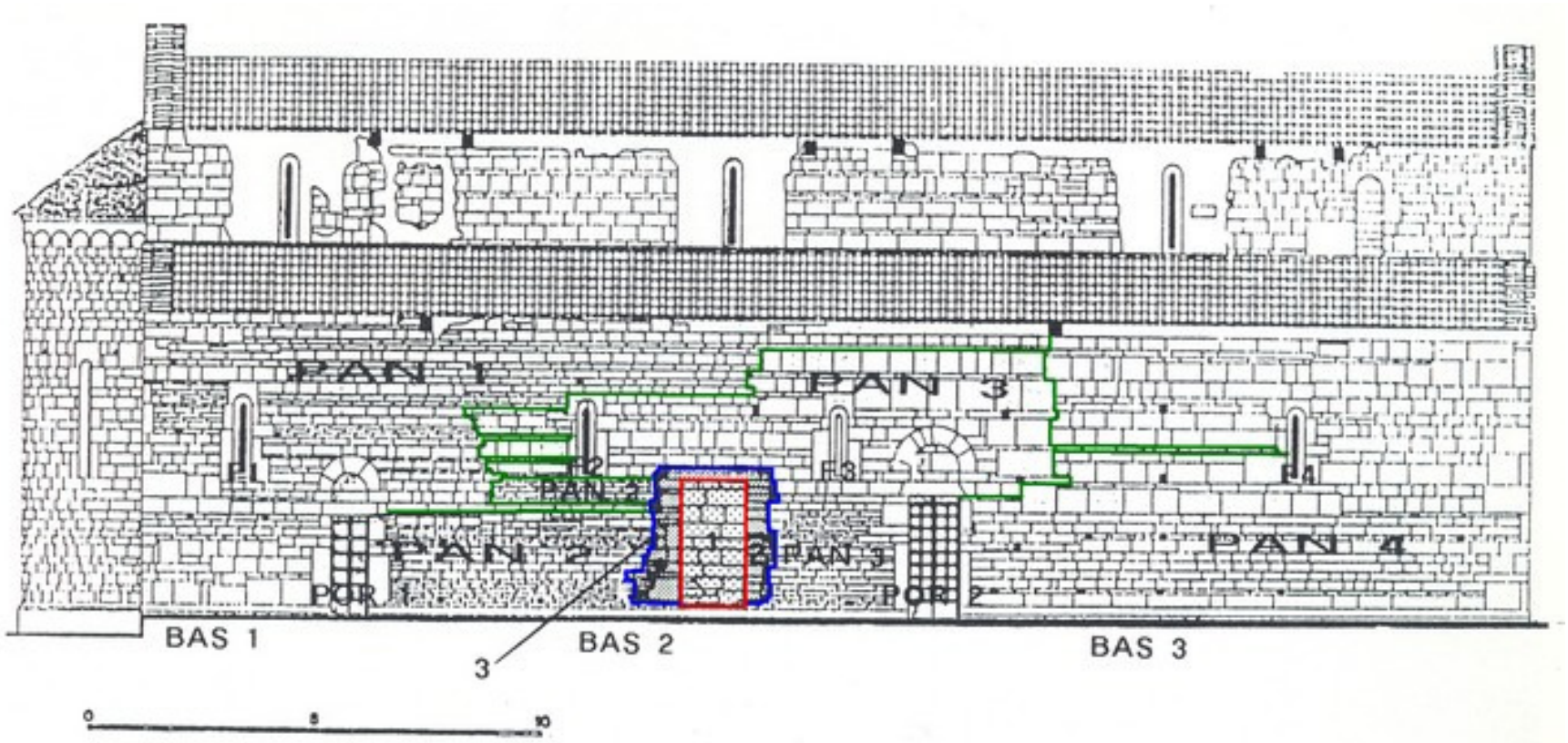


Fig. 6: Pieve di S. Maria a Diecimo, fianco nord, prospetto (da Ghilarducci 1990), con elaborazione grafica (da Branchi 1994).

L'esigenza di semplificazione del matrix ha permesso di ripercorrere con metodo induttivo-deduttivo l'allestimento del paramento murario, producendo innanzitutto uno schema ridotto degli interventi (radice), finalizzato ad una comprensione architettonica e artistica del paramento e dei suoi elementi architettonici. La radice è basata sul microrilevamento, che ha tenuto conto, nella specifica situazione riscontrata a Diecimo, di:

Ricorsi di livellamento: sono file di conci approntati a distanze regolari in altezza, messi in opera allo scopo di regolare il livello del muro costruito fino a quell'altezza in modo da avere un piano di appoggio unico, utile sia per la realizzazione dei ponteggi, sia soprattutto per la costruzione di elementi strutturali quali le imposte delle finestre e gli stipiti e architravi delle porte. Infatti, il paramento murario della pieve di Diecimo presenta un'apparecchiatura muraria a corsi orizzontali e paralleli, con bozze di diverse altezze. Il risultato è una serie di filari spezzati nel senso della altezza da gradini formati dalla giustapposizione di conci di dimensioni diverse. Questo "inconveniente" obbliga a ricorrere a file di livellamento, necessarie quando si deve operare su una base di appoggio uniforme, ad esempio per costruire nuove buche pontaie.

Capisaldi: con questo termine si è voluto indicare un concio (indicato in figura con *) verosimilmente collocato per primo, il cui angolo costituisce l'elemento di riferimento per la posa in opera dei filari di un settore limitato del paramento. L'attenzione per questo elemento chiarisce ulteriormente la prassi di lavoro del cantiere: generalmente i pezzi preparati a pie' d'opera con la giacitura caratteristica del filare venivano utilizzati nella costruzione "a riempimento" degli spazi fra i capisaldi, di solito posti a delimitare elementi strutturali e architettonici. Questo permetteva anche di suddividere il paramento in settori limitati, più facilmente controllabili operativamente. Sono quindi elementi fondamentali per lo sviluppo della muratura su più lati contemporaneamente, anche ad opera di più squadre di muratori, specialmente quando il materiale da costruzione è di pezzatura varia.

Fori di ponteggio: sono stati analiticamente studiati per dimensioni, relazioni con capisaldi e livelli di spianamento, costituiscono indicatori importanti per la comprensione dei modi in cui è avvenuta la messa in opera delle singole porzioni del paramento, essendo correlati con il lavoro delle squadre del cantiere.

Da una prima analisi, a parte la grande frattura costituita dalla apertura e successivo tamponamento della porta [fig. 6, nn. 1 e 2], risultano delle disomogeneità sia orizzontali che verticali, le quali suddividono macroscopicamente il fianco in settori, o pannelli (evidentissima è quella tra PAN 3 e PAN 4).

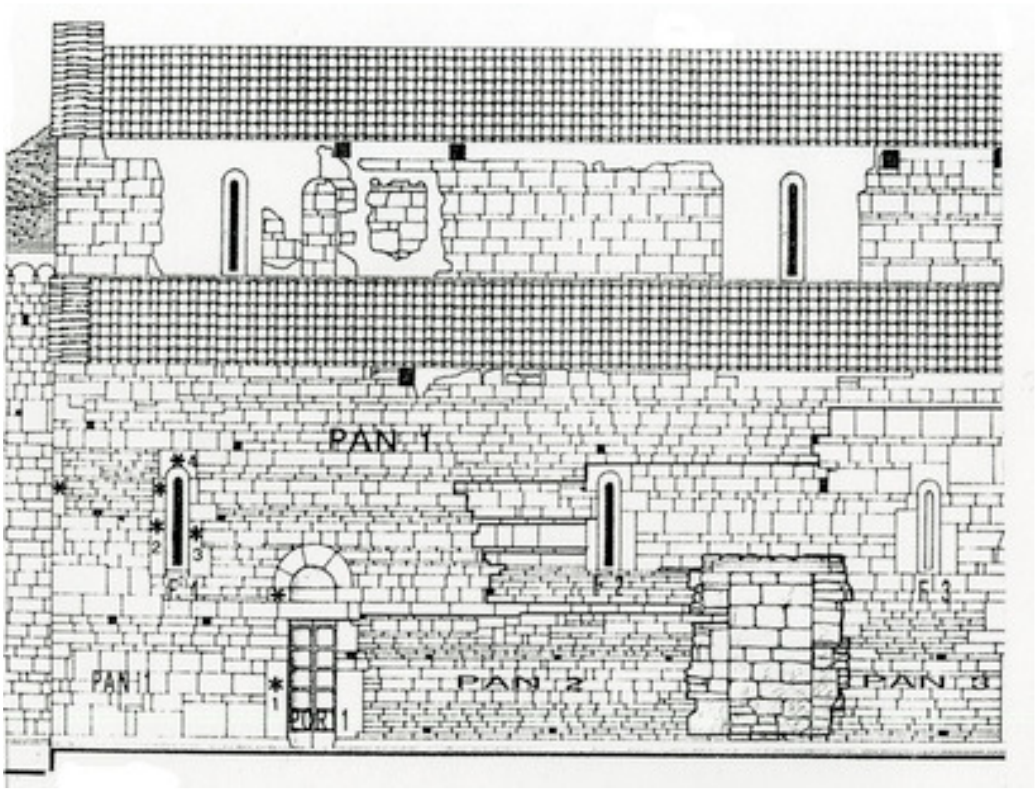


Fig. 7: Pieve di S. Maria a Diecimo, fianco nord, PAN 1.
Elaborazione grafica della analisi stratigrafica della muratura

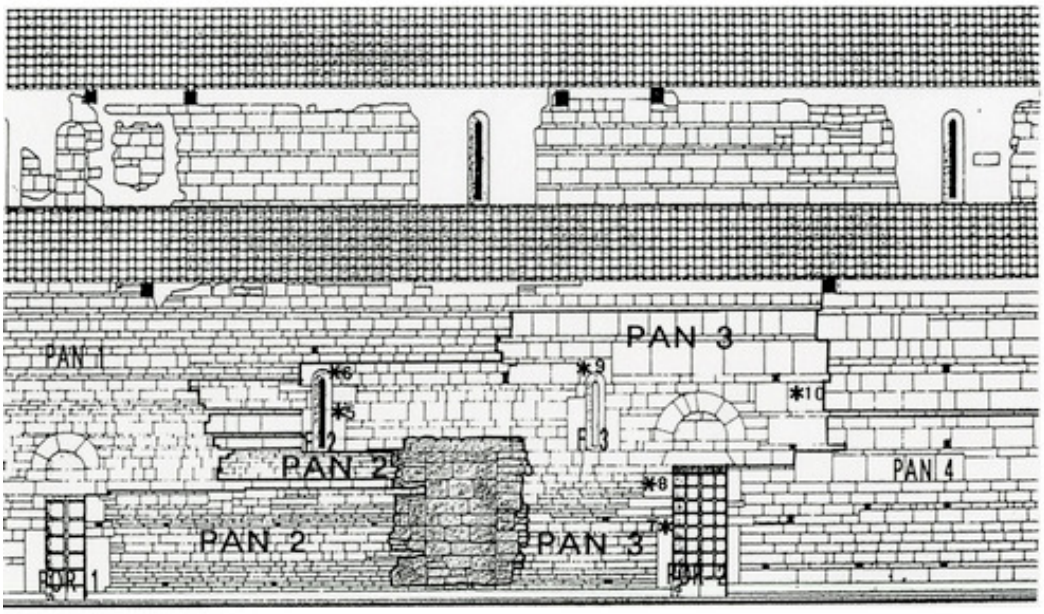


Fig. 8: Pieve di S. Maria a Diecimo, fianco nord, PAN 2 e 3.
Elaborazione grafica della analisi stratigrafica della muratura

Ad una analisi più approfondita, tuttavia, è risultato non trattarsi di vere e proprie USM, cioè azioni cronologicamente distinte, in quanto i vari settori si presentano reciprocamente legati e con corsi di livellamento che alternativamente interessano due o più settori.

Entrando nel dettaglio della scheda tecnica, si presenta, a titolo esemplificativo , l'analisi del primo settore del fianco nord verso l'abside [PAN 1; fig. 7]. Partendo dal basso si individua un primo punto di riferimento (*1) dal quale vengono impostati i primi filari di conci, probabilmente con movimento contemporaneo dallo stipite della porta e dall'angolo con un punto di incontro a livello del quarto concio, come dimostra la disposizione dei pezzi in quel punto. La costruzione procede con l'impostazione del primo piano dei fori di ponteggio, cui segue il filare che comprende l'architrave della porta e prosegue anche nel settore di destra. Altri capisaldi per la posa dei conci sono gli stipiti inferiori della finestra F1 (*2, *3), dalla quale la squadra di operai prosegue contemporaneamente ad una seconda, impegnata nel settore centrale del fianco nord [fig. 8], come dimostrano i numerosi filari che si alternano a quelli di PAN 2 fino alla seconda finestra. Dopo il completamento dell'elemento architettonico F 2 con un concio (*4), che evidentemente è il punto di riferimento del paramento finora costruito, come dimostra l'impiego anche di pezzi molto piccoli per mantenere il livello, questa prima squadra completa il lavoro, prima a fianco e poi sovrapponendosi alla squadra 2 in una sequenza di azioni che cronologicamente sembrano molto prossime e comunque da collocarsi all'interno della stessa fase edilizia [fig. 9].

Conclusioni

La individuazione nel fianco nord e nella facciata [fig. 10] della pieve di S. Maria di Diecimo di Unità stratigrafiche principali e secondarie, l'analisi dei rapporti che necessariamente intercorrono tra le due classi di USM, la esatta collocazione dei capisaldi e delle buche pontaie, hanno permesso di restituire una mappatura della costruzione dell'edificio, che a sua volta consente di proporre una cronologia relativa unitaria. Infatti i rapporti tra USM principali e secondarie individuano azioni sostanzialmente contemporanee nell'allestimento del paramento murario, compiute da più squadre che si suddividono il lavoro in porzioni più o meno uguali, scandito da momenti imprescindibili di raccordo dovuti alla messa in opera delle aperture. Questo sistema permetteva di velocizzare i tempi di costruzione, ma anche di avvalersi di mano d'opera non eccessivamente specializzata sotto la guida di un caposquadra.

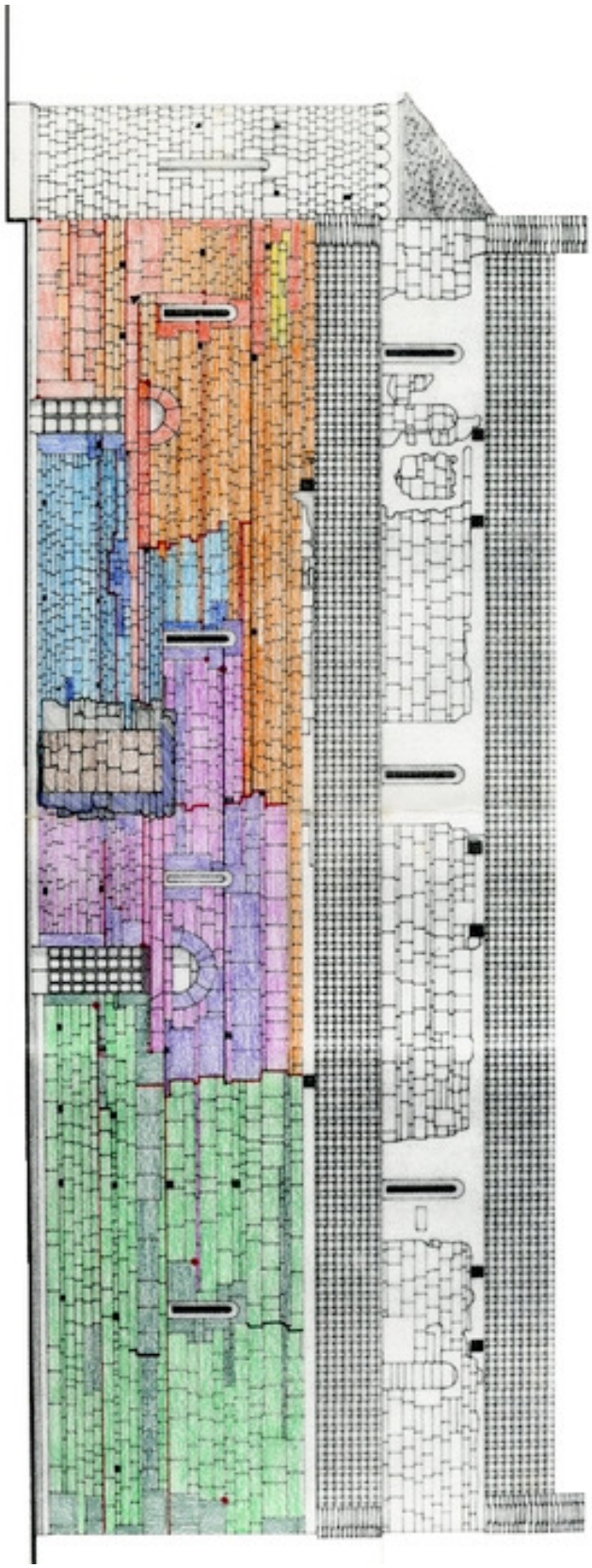


Fig. 9: Pieve di S. Maria a Diecimo, fianco nord, restituzione cromatica dell'azione delle squadre di muratori.

L'impiego di pietra locale e l'utilizzo di tutte le pezzature ricavate dal taglio, permetteva anche una notevole economicità, sia perché riduceva i costi di trasporto, sia perché riduceva al minimo il materiale di scarto.

Il risultato è quel paramento pseudoisodomo tipico delle chiese lucchesi anche cittadine, in questo caso con elementi di maggiore irregolarità, dovuta però non a fasi edilizie successive, ma ad una maggiore economicità della costruzione.

Per quanto riguarda la datazione assoluta dell'edificio è necessario il confronto con le pievi del contesto territoriale e culturale prossimo a Diecimo. Dal punto di vista architettonico e stilistico non è possibile ancorare la cronologia di S. Maria di Diecimo ad una data circoscritta. La tipologia architettonica e la tecnica costruttiva, come si è visto, hanno una lunga durata in Lucchesia, che si protrae fino alla seconda metà del secolo XII e la prima metà del XIII, periodo in cui certo non vi sono più quelle condizioni politiche e ideologiche che portarono alla nascita della "architettura anselmiana" e che anzi ne costituiscono – secondo la maggior parte degli storici dell'arte – la causa generatrice. Si potrebbe quindi proporre, sulla scia del Ghilarducci, una costruzione di età matildica, aggiornata nell'arredo interno circa 150 anni dopo; fatto questo abbastanza comune nella diocesi di Lucca, come dimostra il caso della pieve di S. Giorgio a Brancoli, edificata probabilmente entro il 1097, ma con pulpito, recinzione presbiteriale e fonte battesimale della fine secolo XII-inizi XIII.

Tuttavia, sono proprio i confronti architettonici e stilistici con le sopravvivenze del territorio, già in buona parte classificate (Baracchini-Caleca-Filieri 1978; Branchi 1994; Branchi 1996; Taddei 2005) anche relativamente alla tecnica costruttiva (Parenti 1992), che inducono a circoscrivere la cronologia di Diecimo fra il tardo XII secolo e la prima parte del successivo, quindi in sostanziale continuità con l'arredo scultoreo. Gli elementi più significativi a favore di questa datazione sono il paramento solo parzialmente pseudoisodomo, uso delle buche pontate, assenza di paraste nell'abside e sequenza di archetti monolitici di coronamento sostenuti da mensole decorate, monofore absidali allungate.

Il modello architettonico costituito dal Sant'Alessandro e dalle chiese riformate della città continua dunque ad essere adottato anche molto tempo dopo, quando probabilmente gli artefici proseguono nella tradizione di un patrimonio di conoscenze acquisito e comune sul territorio a partire dalla seconda metà dell'XI secolo, tramandato di generazione in generazione secondo quelle regole del "saper fare" di cui parla Tiziano Mannoni.

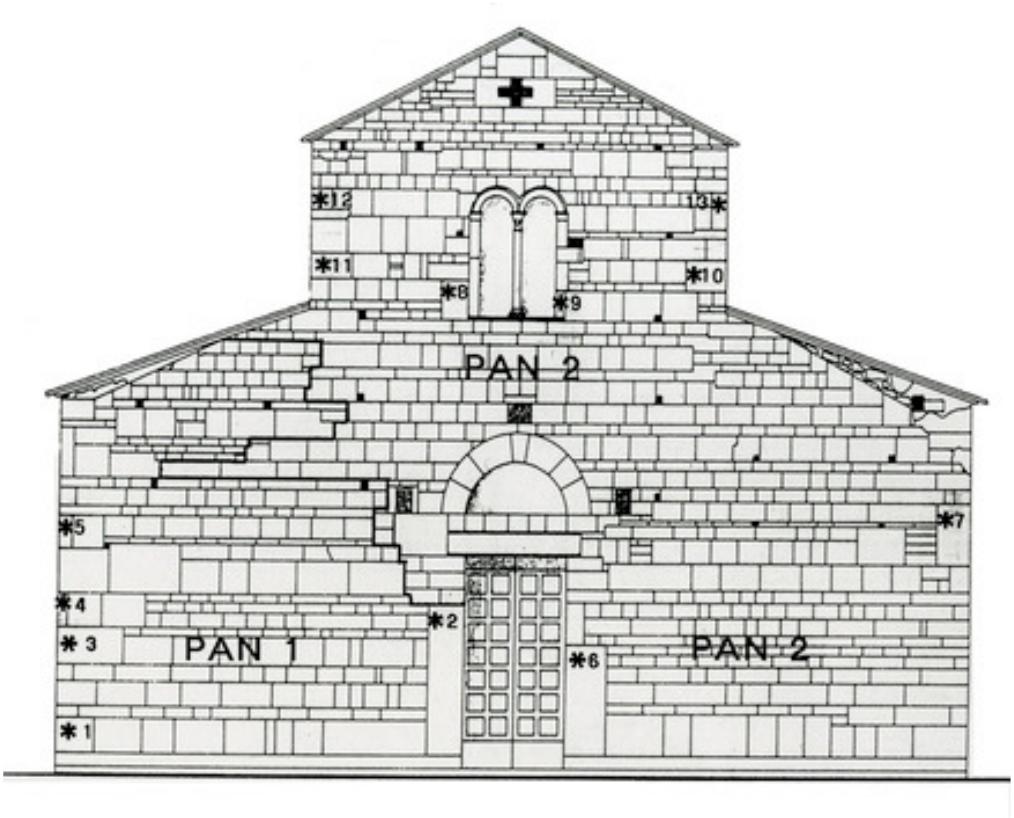


Fig. 10: Pieve di S. Maria a Diecimo, facciata.
Elaborazione grafica della analisi stratigrafica della muratura

L'autore

Laureata in Lettere Moderne e dottore di ricerca in Storia dell'arte, lavora presso il Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma, dove cura la Sezione Arte e si occupa della gestione della catalogazione dei Beni culturali, sia dello CSAC sia dei Musei di Ateneo.
I suoi studi vertono principalmente sulle tematiche della miniatura, della scultura e della architettura medievali ed ha al suo attivo oltre trenta pubblicazioni. In ambito contemporaneo ha organizzato e coordinato scientificamente le mostre d'arte dello CSAC e ha curato una decina di pubblicazioni.

E-mail: mariapia.branchi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Ascani, V 1993, *Cantiere* s.v., in *Enciclopedia dell'Arte medievale*, IV, Arti Gafiche Ricordi, Milano.

Baracchini, C 1992, *I caratteri dell'architettura a Lucca tra il vescovato di Anselmo I e quello di Rangerio*, in Violante C. (cur.), *Sant'Anselmo vescovo di Lucca (1073-1086) nel quadro delle trasformazioni sociali e della riforma ecclesiastica. Atti del convegno internazionale di studio*, Lucca, 25-28 settembre 1986, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma, pp. 311-329.

Baracchini, C & Caleca, A 1970, 'Architettura medievale in lucchesia'*, Critica d'arte*, IV, 17, 113, pp. 3-36; 114, pp. 3-20.

Baracchini, C, Caleca, A & Filieri, MT 1978*,* 'Problemi di architettura e scultura medievale in Lucchesia', *Actum Luce*, VII, 1-2, pp. 7-30.

Baracchini, C, Caleca, A. & Filieri MT 1982, 'Architettura e scultura medievali nella diocesi di Lucca. Criteri e metodi', in Quintavalle AC (cur.), *Romanico padano, Romanico europeo. Atti del convegno internazionale di studi*, Modena-Parma, 26 ottobre-1 novembre 1977, Artegrafica Silva, Parma, pp. 289-304.

Barral i Altet X. (ed.) 1986-1990, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international*, Centre national de la recherche scientifique, Université de Rennes 2, Haute Bretagne, 2 - 6 mai 1983, I.*Les hommes*, II. *Commande et travail*, III. *Fabrication et consommation de l'oeuvre*, *index général des trois volumes*, Paris, Picard.

Barsocchini, D (ed.) 1837-1844, *Memorie e documenti per servire all'istoria del Ducato di Lucca*, M. Pacini Fazzi, Lucca.

Boato, A 2008, *L'archeologia in architettura. Misurazioni, stratigrafie, datazioni, restauro*, Marsilio, Venezia.

Branchi, M 1994, 'Le vie di pellegrinaggio tra la pianura padana e la Toscana (esempi di archeologia muraria su edifici medievali)', in *Archeologia nei territori apuo-versiliese e modenese-reggiano. Atti della giornata di studi*, Massa, 3 ottobre 1993, Aedes Muratoriana, Modena, pp.299-322.

Branchi, M 1996, 'Il Romanico in Garfagnana tra esperienze padane e toscane', in *La Garfagnana dai Longobardi alla fine della Marca Canossana (secc. VI/XII). Atti del convegno*, Castelnuovo Garfagnana, 9-10 settembre 1995, Aedes Muratoriana, Modena, pp. 245-270.

Brenk, B 2003, 'Committenza e retorica', in Castelnuovo, E, Sergi, G 2003, pp. 3-42.

Brogiolo, GP 1988, *Archeologia dell'edilizia storica*, con contributi di A. Zonca e L. Zigrino, New Press, Como.

Burger, S 1953, 'L'architettura romanica in Lucchesia e i suoi rapporti con Pisa', in *Atti del seminario di Storia dell'Arte*, Pisa-Viareggio, 1-15 luglio 1953 (Studi di storia dell'arte dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna dell'Università di Pisa ; 4), Vallecchi, Pisa, pp. 121-128.

Cadignani, R (ed.) 2009-2010, *La Torre Ghirlandina. Un progetto per la conservazione*, Luca Sossella Editore, Roma, 2 voll.

Cagnana, A 2000, *Archeologia dei materiali da costruzione*, Editrice S.A.P., Mantova.

Cassanelli, R 1995 (ed.), *Cantieri medievali*, Jaca Book, Milano.

Castelnuovo, E & Sergi, G (ed.) 2003, *Arti e storia nel Medioevo, II. Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Einaudi, Torino.

Dalli Regoli, G 1986, *Dai maestri senza nome all'impresa dei Guidi. Contributi per lo studio della scultura medievale a Lucca* (Memorie e documenti per servire alla storia di Lucca, n.s., tomo II), M. Pacini Fazzi, Lucca.

Fumagalli, V 1971, *Le origini di una grande dinastia feudale. Adalberto Atto di Canossa*, Niemeyer, Tübingen.

Ghilarducci, G 1990, *Diecimo. Una pieve un feudo un comune* (Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti. Studi e Testi XXV – I. Il Medioevo), s. n., Lucca.

Kimpel, D 1995, 'L'attività costruttiva nel medioevo: struttura e trasformazione', in Cassanelli, R (ed.) 1995, pp. 11-50.

Mannoni, T 1994, *Venticinque anni di archeologia globale. 3. Caratteri costruttivi dell'edilizia storica*, Escum, Genova.

Mannoni, T 2000, ‘Premessa’, in Cagnana, A 2000, pp. 9-15.

Melcher, R 2000, *Die mittelalterlichen kanzeln der Toskana*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms.

Nanni, L 1948, *La parrocchia studiata nei documenti lucchesi dei secoli VIII-XII*, apud aedes universitatis gregorianae, Romae.

Parenti, R 1982, ‘Le strutture murarie: problemi di metodo e prospettive di ricerca’, *Archeologia Medievale*, X, pp. 332-338.

Parenti, R 1985, ‘I materiali e le tecniche costruttive’, *Archeologia Medievale*, XII, pp. 387-401.

Parenti, R 1988, ‘Le tecniche di documentazione per una lettura stratigrafica dell'elevato’, in Francovich, R, Parenti, R (ed.), *Archeologia e Restauro dei Monumenti* (I Ciclo di Lezioni sulla Ricerca applicata in Archeologia. Certosa di Pontignano, Siena, 28 settembre-10 ottobre 1987), All’Insegna del Giglio, Firenze, pp. 249-279.

Parenti, R 1992, ‘Fonti materiali e lettura stratigrafica di un centro urbano: i risultati di una sperimentazione "non tradizionale"’, *Archeologia medievale*, 19, pp. 7-62.

Pierotti, P & Quiròs Castillo, JA 2000, ‘Archeologia dell’architettura e storia dell’architettura: due discipline a confronto’, in Brogiolo, GP (ed.), *II Congresso Nazionale di archeologia medievale*, Brescia, Musei Civici, Chiesa di Santa Giulia, 28 settembre-1 ottobre 2000, Edizioni all’Insegna del Giglio, Firenze, pp. 377-380.

Quintavalle, AC (ed.) 2010, *Medioevo: le officine. Atti del convegno internazionale di studi*, Parma, 22-27 settembre 2009, Electa, Milano.

Ragghianti, CL 1949, ‘Architettura lucchese e architettura pisana’, *Critica d'arte,* VIII, pp. 168-172.

Salmi, M 1926, L’*architettura romanica in Toscana,* Bestetti e Tumminelli, Roma.

Silva, R 1987, *La chiesa di Sant’Alessandro Maggiore in Lucca,* M. Pacini Fazzi, Lucca.

Silva, R 1992, ‘La ricostruzione della cattedrale di Lucca (1060-1070): un esempio precoce di architettura della riforma gregoriana’, Violante, C (ed.), *Sant’Anselmo vescovo di Lucca (1073-1086) nel quadro delle trasformazioni sociali e della riforma ecclesiastica. Atti del convegno internazionale di studio*, Lucca, 25-28 settembre 1986, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma, pp. 297-309.

Stopani, R 1991, *Le vie di pellegrinaggio del Medioevo. Gli itinerari per Roma, Gerusalemme, Compostella*, Le Lettere, Firenze.

Taddei, C 2005, *Lucca tra XI e XII secolo: territorio, architetture, città* (Università di Parma, Dipartimento di Beni Culturali e dello Spettacolo – Sezione Arte. Quaderni, 23), STEP, Parma.

Tigler, G 2001, ‘“Carfagnana Bonum tibi papa scito patronum”. Committenza e politica nella lucchesia del Duecento’, in Siedel, M & Silva, R (eds.), *Lucca città d’arte e i suoi archivi*, Marsilio, Venezia, pp. 109-140.

Tigler, G & Milone, A 1999, ‘Catalogo dei pulpiti romanici toscani’, in Lambertini, D (ed.), *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, Olschki, Firenze, pp. 157-171.

Tosco, C 2003, *Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel medioevo*, Einaudi, Torino.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Michele Luigi Vescovi

Muri e mura, architettura e città. Cantieri e struttura urbana a Parma tra XII e XIII secolo

Abstract

L'analisi delle relazioni tra cantieri architettonici e assetto urbano risulta fondamentale per definire la conformazione e lo sviluppo delle città in epoca medievale. In questo saggio, tramite l'analisi di alcune strutture architettoniche, viene ripercorso lo sviluppo di Parma tra XII e XIII secolo, nell'ampliamento delle mura e nella creazione della *platea*.

The study of the relationship between architecture and urban planning is essential to defining the shape and development of medieval cities. This paper presents the urban development of Parma between the 12th and 13th centuries, through architectural analysis of the churches of San Barnaba and Sant'Andrea in relation to urban planning, the city walls and the creation of the *platea*.

> A mano a mano che discendeva il fiume si rendeva però conto che quei vapori non erano nebbia, bensì nuvole di fumo che lasciavano intravedere i fuochi che li alimentavano. Tra fumi e fuochi, Baudolino ora capiva che, nella piana oltre il fiume, intorno a quello che era un tempo Roboreto, il borgo era straripato sulla campagna, e dappertutto era una fungaia di nuove case, alcune in muratura e altre di legno, molte ancora a mezzo, e verso ponente si poteva scorgere anche l'inizio di una cinta muraria, come da quelle parti non ve n'erano mai state. E sui fuochi bollivano dei paioli, forse per riscaldare dell'acqua, che non gelasse subito mentre più in là altri la versavano in buche piene di calce, o malta che fosse. Insomma, Baudolino aveva visto iniziare la costruzione della nuova cattedrale a Parigi, sull'isola in mezzo al fiume, e conosceva tutti quei macchinari e quelle incastellature che usano i maestri muratori: per quello che sapeva di una città, laggiù la gente stava finendo di farne sorgere una dal niente, ed era uno spettacolo che – quando va bene – si vede una volta nella vita e basta (Eco 2000, pp. 156-157).

Se Umberto Eco avesse voluto far concludere le perigliose avventure di Baudolino non nella Bisanzio alla vigilia della quarta crociata, ma a Parma, il protagonista si sarebbe trovato di fronte ad una scena simile a quella della

costruzione di Alessandria. Certamente Baudolino non avrebbe assistito alla fondazione di una città, eppure, nei primi anni del XIII secolo a Parma numerosi cantieri erano in piena attività, destinati a mutarne radicalmente il volto; alcuni di questi – che non hanno goduto della fortuna critica riservata ad altri monumenti – come si vedrà, risultano particolarmente intriganti non solo nell'analisi *in se* delle strutture architettoniche, ma soprattutto divengono significativi nel rapporto con la trama urbanistica cittadina, con le mura e con la *platea*.

Il secolo appena terminato aveva visto l'edificazione sia della Cattedrale, che un recente studio ha ipotizzato essere stata ricostruita in seguito al terremoto del 1117 (Luchterhandt 2009, pp. 285-487), sia del *palatium imperatoris* (Palazzo dell'Arena), terminato nel 1164 per volontà di Federico Barbarossa (Valenzano 1995), il cui ruolo di committente in Italia settentrionale, come è stato di recente sottolineato, attende ancora un'attenta analisi (Peroni 2005, pp. 183-185; Peroni 2006, p. 71).

Come attesta l'epigrafe scolpita sull'architrave del portale settentrionale, nel 1196 viene anche avviata l'edificazione del Battistero (Bautier 1968), e solo venti anni più tardi, il 9 aprile 1216, sabato santo, «inceptum fuit batiçari primo in Batisterio Parme de novo incepto» (*Chronicon* 1902, p. 8). Se da più parti è stata evidenziata la complessità e le peculiarità della trama architettonica (da ultimo, Peroni 2006), ancora discussa risulta essere la questione relativa alle cronologie dello svolgimento del cantiere, come può essere evidenziato anche solo da un rapido sguardo agli studi condotti nel corso dell'ultimo ventennio. Arturo Carlo Quintavalle (1989) ha infatti sostenuto, sulla scorta di differenti indizi, che il cantiere sia stato interrotto tra il secondo e terzo decennio del XIII secolo per essere ripreso – con sostanziali modifiche del progetto originario – a ridosso della consacrazione del 1270, Saverio Lomartire (1995) ha invece ipotizzato che nel 1216 la struttura fosse in gran parte realizzata, mentre più recentemente Arturo Calzona (2004) ha proposto di riconoscere due tempi differenziati nello svolgimento del cantiere, terminato verosimilmente entro il 1248, quando vi fu condotto il carroccio dei Cremonesi conquistato dai Parmigiani; lo studioso ha inoltre posto in particolare rilievo sia il cambio di progetto che i modelli adottati dalla seconda maestranza, ascrivendone la plausibile committenza a Federico II. Parimenti dibattuta è inoltre la cronologia dei cicli pittorici della cupola, recentemente condotta in modo convincente al 1250-1254 (Gavazzoli Tomea 2007, cui rimando anche per il dibattito precedente).

Nello stesso periodo, precisamente nel 1233, come attesta Salimbene de Adam (1966, I, p. 97) «murabatur palatium Parmensis episcopi, quod est ante frontispitium maioris ecclesie» veniva dunque costruito, per volontà del vescovo Grazia (Zaniboni Mattioli 1999), il prospetto orientale del Palazzo vescovile (si veda inoltre Miller 2000, pp. 175-181), che andrebbe, secondo una recente ipotesi, a regolarizzare l'impianto

urbanistico della *platea* (Marina 2006). Sempre Salimbene (1966, I, p. 101) offre uno straordinario spaccato dell'attività del cantiere, quando racconta che si arrampicava sopra il muro in costruzione per osservare frate *Benedicto* «homo simplex et illiteratus» che predicava e lodava Dio. Questi lavori arricchiscono dunque il Palazzo episcopale che secondo quanto proposto da Manfred Luchterhandt (2009, pp. 250-261) sarebbe stato edificato per la prima volta *extra moenia* intorno alla metà dell'XI secolo, in sostanziale concomitanza con la costruzione della Cattedrale. In questa analisi lo studioso tedesco concorda con Graziella La Ferla Morselli (2001), che riteneva di epoca romana il *murus* citato da alcuni documenti della seconda metà del XII secolo, localizzato a sud rispetto al sito della cattedrale attuale, ipotizzando di conseguenza uno spostamento della sede episcopale da dentro a fuori le mura. In realtà mi sembra più plausibile ipotizzare, come è stato recentemente proposto (Fava 2006), che il sito della cattedrale abbia goduto di una sostanziale continuità all'interno del circuito delle mura tardoantiche (da ultimo Catarsi 2009, pp. 490-495), da identificare in quelle rinvenute al di sotto del Palazzo Vescovile ed impostate lungo l'asse est-ovest, e che il passaggio registrato dalla documentazione sia dovuto ad una modifica del tracciato delle mura in quel quadrante della città, forse causato dall'azione di Corrado II che nel 1037 «magnam partem murorum destrui praecepit» (ed. Pertz 1854, p. 273). Tali considerazioni tuttavia non inficiano la tesi di fondo proposta da Manfred Luchterhandt, ovvero che la Cattedrale conserva parti di una struttura risalente alla metà dell'XI secolo, e più precisamente porzioni delle mura d'ambito della zona presbiteriale e decine di capitelli, riutilizzati nella successiva ricostruzione dell'edificio intrapresa a causa dei danni subiti nel terremoto del 1117.

Il complesso episcopale rimarrà per poco più di un secolo all'esterno del sistema di fortificazioni cittadine; nel corso della seconda metà del XII secolo infatti un nuovo sistema di fosse cinge la città ad oriente, seguendo di fatto la crescita urbana: se le fonti del X secolo indicano chiaramente che le mura orientali si trovavano tra la cappella di Santa Cristina («infra civitate Parma», Drei 1924, p. 224) [fig. 1, n. 1] e l'oratorio di San Quintino («qui est edificatum foris mura civitatis Parmense non longne (*sic!*) ad ipsa civitate», Drei 1924, p. 99; La Ferla 1981, pp. 6-8) [fig. 1, n. 2], nel 1178 si riscontra che il fronte urbano si è spostato di circa 500 m, inglobando la chiesa di Santo Sepolcro, «que est posita infra civitatem Parme» (Drei 1950, p. 688; Conforti 1979, pp. 42-43) [fig. 1, n. 3].

Nel medesimo arco cronologico si assiste ad un consistente ampliamento urbano anche verso settentrione: in un privilegio promulgato dal pontefice Gregorio VIII nel 1187 a favore del monastero di San Paolo appare citata, «iuxta Parmam in ripa fosse civitatis», la chiesa di San Barnaba, di pertinenza dell'ente monastico (Drei 1950, p. 485; p. 551) [fig. 1, n. 4].

Fig. 1: Parma, Archivio Storico Diocesano Vescovile, *Parma, pianta della città e del territorio* (disegno di Merusi R., scala 1:10000, 1932). 1. Santa Cristina, 2. San Quintino, 3. Santo Sepolcro, 4. San Barnaba.

La chiesa, dunque, nella seconda metà del XII secolo, si trova appena al di fuori delle fosse che delimitano la città (Conforti 1979, p. 43), mentre in epoche successive verrà cinta da mura e darà il nome ad una porta e ad un bastione (Capelli 1971, p. 34): la chiesa esiste tuttora, sede di un esercizio commerciale, in via Affò, in un contesto urbanistico fortemente modificato nel corso della seconda metà del XX secolo (Capelli 1971, p. 35) e pur trasformata nella destinazione d'uso e ritessuta da alcuni restauri, risulta abbastanza leggibile nella facciata e nel fianco meridionale, uniche parti ancora esistenti della struttura originaria; in particolare il fianco, scandito da lesene in sette specchiature, mostra tre monofore di cui si intravedono le tracce in una fotografia antecedente i restauri (Capelli 1971, fig. p. 33), mentre l'originaria articolazione parietale è restituibile attraverso i disegni di Alessandro Sanseverini, che attestano la presenza di un'ottava specchiatura e di un fregio ad archetti pensili

(ed. Dall'Acqua 1997, p. 318); la facciata invece era chiusa superiormente dalla galleria di coronamento, elementi decurtati forse in seguito alla soppressione della parrocchia (1807) e all'uso dello stabile come magazzino (1824, Capelli 1971, p. 34). La presenza della galleria di coronamento – ovviamente se il disegno del Sanseverini rispecchia la realtà – si riscontra anche nel Sant'Ilario di Piacenza, datato alla metà del XII secolo o poco oltre (Segagni Malacart 1984, p. 531); un ulteriore indizio per la datazione di San Barnaba è costituito dall'apparecchiatura dei laterizi, estremamente simile a quanto si può ancora osservare sulla fronte del Palazzo dell'Arena, terminato nel 1164 (Valenzano 1995). Nelle porzioni non modificate da ulteriori interventi, sono inoltre simili le misure dei mattoni impiegati (27-28 × 7-7,5 cm) che presentano, ove preservate dall'azione degli agenti atmosferici, larghe graffiture. Di conseguenza la costruzione della chiesa risulta cronologicamente non troppo distante dalla sua prima menzione nelle fonti (1187), mentre reputo indimostrabile che sia stata fondata da Cunegonda tra 1014 e 1021 (Capelli 1971, fig. p. 33), così come erronea è la notizia che sia menzionata in una bolla di Gregorio VII del 1087 (da Mareto 1978, p. 174), bolla che sarebbe stata promulgata due anni dopo la morte del pontefice, spentosi il 25 maggio 1085 (Cantarella 2005, p. 288), documento inesistente ed evidentemente confuso con quello dell'omonimo pontefice del 1187.

Il tracciato delle fosse che collegavano le aree tra San Barnaba e Santo Sepolcro potrebbe forse essere riconosciuto nell'andamento di Borgo Retto/Via Corso Corsi, mentre risulta più problematico – dato il silenzio delle fonti documentarie – definirne con precisione il percorso nel quadrante sud-est dell'insediamento.

L'imponente espansione urbana, che coinvolge notevolmente anche l'area alla sinistra del torrente (Gazzini 2000), si riscontra alla stessa altezza cronologica in numerose città dell'Italia settentrionale, per esempio a Piacenza (Racine 1984) e a Cremona (Menant 2004, pp. 202-203): a Parma, oltre a questo fenomeno e alle importanti modifiche del complesso episcopale, il mutamento dell'immagine della città si articola nello spostamento del baricentro della vita civica e politica. Nel trattato di pace del 1149 tra Parma e Piacenza per la prima volta la collettività è designata «commune», e vengono menzionati i consoli (Drei 1950, pp. 162-166), ma ancora, a quel tempo, non esiste una sede del governo: durante il periodo di supremazia imperiale (1160-70) le sentenze vengono emesse nella chiesa di Santo Stefano, nel Palazzo dell'Arena, nel Palazzo vescovile, e così rimarrà anche dopo l'unione dei comuni contro il Barbarossa, mentre dal 1181 è attestata l'esistenza di un «porticu comunis» (Drei 1950, p. 709), che grazie a testimonianze successive è possibile individuare presso le chiese di San Pietro o di San Vitale, nell'orbita dunque dell'attuale piazza Garibaldi (Schulz 1982, pp. 280-282; Guyotjeannin 1985, pp. 253-

267). Nel 1221, come attesta il *Chronicon Parmense* (1902, p. 9), il podestà Torello da Strada vi fa edificare il primo palazzo comunale, sancendo in tal modo il definitivo accentramento delle funzioni pubbliche cittadine e avviando di conseguenza una pianificazione urbanistica che si svolgerà progressivamente nel corso del XIII secolo: tale operazione si articola sia con la creazione di una *platea* vera e propria tramite l'acquisto da parte del Comune e la successiva distruzione degli edifici privati che vi erano eretti – prima del 1228 è sgomberata la parte meridionale della piazza, nel 1282 la porzione settentrionale – sia attraverso la monumentalizzazione del contesto urbano, grazie all'edificazione di significative strutture architettoniche, quali una scalinata monumentale (1223), una torre (1246), numerosi palazzi, così che la piazza può dirsi compiuta tra 1282 e 1285, quando a nord viene edificato il "Palazzo Civico di San Giorgio", oggi Palazzo del Governatore (Schulz 1982, ma si confronti Basteri 2009, soprattutto in merito alle divergenti ipotesi sulla originaria destinazione di Palazzo Fainardi).

Marzio Dall'Acqua (2006) ha proposto che l'edificazione del primo palazzo debba necessariamente essere correlata alla "rifondazione" dell'istituzione comunale seguita al diploma promulgato da Federico II nel 1219: considerando aboliti i privilegi temporali del vescovo il Comune ripudia l'investitura di podestà e consoli da parte dell'autorità ecclesiastica e occupa militarmente terre di antico dominio vescovile. Nel 1221, lo stesso anno dell'edificazione del Palazzo Comunale, viene raggiunto un compromesso: al vescovo viene riconosciuto il potere di investire consoli e podestà, di esercitare alcuni diritti in ambito giudiziario e di nominare i notai, mentre al Comune spetta organizzare l'esercito e amministrare la giustizia (Greci 2010, pp. 149-152). Il *Chronicon* (1902, p. 9) attesta che contestualmente all'edificazione del Palazzo Comunale «fuit positus torellus lapideus, nominatus a nomine potestatis»; il podestà dunque, per sancire il proprio operato, fa realizzare una scultura raffigurante un toro, mentre solo pochi anni dopo la tradizione aulica della statua equestre verrà ripresa, proprio in relazione all'autorappresentazione dei podestà, e quindi dei *cives*, nei monumenti voluti da Nazzaro Ghirardini da Lucca a Reggio Emilia (Marchesini 2008) e da Oldrado da Tresseno a Milano (Grandi 1988).

Nel volgere di una sessantina d'anni si delinea, oltre che a un vero e proprio polo civico, la fisionomia della *platea* che, pur attraverso modifiche e ricostruzioni, dura sino ad oggi, una fisionomia costruita progressivamente attraverso la non casuale organizzazione di spazi ed edifici.

Urbanisticamente legata alla *platea*, come si vedrà meglio in seguito, è la chiesa di Sant'Andrea, un'architettura ben databile grazie alle attestazioni documentarie ma che curiosamente non ha mai goduto, come San Barnaba, di una puntuale attenzione della critica. Già Ireneo Affò (1793, p. 255) aveva individuato all'interno

della chiesa l'iscrizione del 1260 che ne ascriveva la ricostruzione a Martino, vescovo di Mantova; Laudedeo Testi (1905, pp. 43, 76) la cita come «splendido avanzo dell'arte muraria romanico-emiliana» menzionando inoltre la lapide attestante la ricostruzione già individuata dall'Affò, mentre Arthur Kingsley Porter (1917, III, n. 7 p. 565) ne descrive la partitura muraria, riporta l'iscrizione ma non ne interpreta correttamente la data, che legge 1216; in seguito a tali interventi si registrano solo regesti documentari (Schiavi 1940, pp. 406-407, Dall'Aglio 1966, I, p. 114, Da Mareto 1978, pp. 231, 326). Prima però di analizzare la fabbrica architettonica mi sembra opportuno esaminarne proprio i riferimenti nella documentazione: la più antica attestazione – risalente al 1177 – non riguarda la chiesa stessa ma una casa di cui viene investito *magistrum Gribaldinum* da parte del «Magister Tiberius canonicus et masarius Parm. matricis eccl.», e tale proprietà è posta «in civ. Parma in cuntrata S. Andree» (Drei 1950, pp. 879-880). Nel 1189 appare come arbitro nella risoluzione di una controversia «Guilielmum sacerdotem ecclesie S. Andree apostoli de civ. Parma» insieme ad un altro arcipresbitero di Montecchio: uno degli elementi di maggiore interesse di tale arbitrato è l'indicazione del luogo di sottoscrizione, ovvero presso la chiesa di Sant'Andrea, «sub porticu curie que se tenet ecclesie a meridie». Ma il documento forse più importante è un'iscrizione in esametri (realizzata su di un concio lapideo di cm 41 X 71), conservata all'interno della chiesa, murata nella fianco orientale della parete divisoria tra la seconda e la terza cappella di sinistra [fig. 2]:

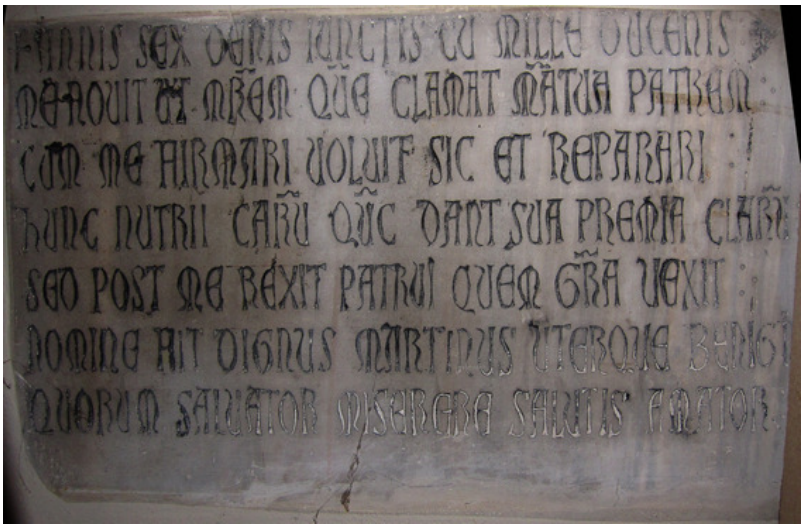


Fig. 2: Parma, Sant'Andrea, Iscrizione del 1260.

«+ Annis sex denis iunctis cu(m) mille ducenis
Me novit ut m(at)rem que(m) clamat Ma(n)tua patrem
Cum me firmari voluit sic et reparari
Hunc nutrii caru(m) que(m) dant sua premia claru(m)

Sed post me rexit patrui quem gra(tia) vexit
Nomine fit dignus Martinus uterque benignus
Quorum salvator miserere salutis amator»

Tra le peculiari caratteristiche epigrafiche dell'iscrizione segnalo in particolare la F che presenta un tratto verticale sovrammesso a destra, mentre al centro del quarto rigo non trovo alternativa a sciogliere il gruppo QUC in *quem*, e di conseguenza sarei portato ad ipotizzare che la lettera C debba essere interpretata come E, giustificando come errore materiale la mancata realizzazione del tratto orizzontale intermedio. Non è facile trovare per questa iscrizione un preciso confronto epigrafico: la più prossima è quella sull'architrave del portale della Cattedrale, attestante la realizzazione dei leoni da parte di Giambono da Bissone (1281: Dietl 2009, II, pp. 1170-1172, con indicazione della bibliografia precedente), anche se è necessario sottolinearne le divergenze nella lettera A, che nell'iscrizione della Cattedrale non presenta il tratto sinistro sinuoso, nella stessa la D è capitale mentre in Sant'Andrea è esclusivamente onciale; manca inoltre il tratto destro sovrammesso alla lettera F, che appare, assai contratto, solo nella lapide attestante il termine dei lavori nel Palazzo dei Mercanti (1286, Parma, Galleria Nazionale, inv. 1850: Bernini 1938; Schulz 1982, n. 103 p. 321). Pochi dubbi mi sembra investano la cronologia dell'iscrizione: il contenuto risulta abbastanza chiaro anche ad una superficiale lettura, la chiesa stessa si definisce madre di colui che Mantova chiama padre, di nome Martino, a cui si deve la ricostruzione della chiesa, retta al tempo presente dal nipote di questi, che porta il suo stesso nome. Il Martino di cui parla l'iscrizione è, grazie principalmente alle ricerche di Ireneo Affò (1787), ben riconoscibile: originario di Parma, proveniente dalla stirpe da Puzzolese, appare in un documento del 3 settembre 1224 come rettore o primo cappellano della chiesa urbana di Sant'Andrea, nel 1243 viene chiamato dal pontefice Innocenzo IV a far parte degli auditori generali delle cause, un decennio dopo, nel 1252 è nominato vescovo di Mantova e, in seguito, anche legato apostolico; nel maggio del 1272 risulta deceduto (Affò 1787, p. 37). Un'attenta analisi dell'iscrizione può fornire ulteriori, utili elementi d'analisi: questa è stata realizzata nel 1260 e il preciso impiego dei tempi verbali rende palesi le differenti cronologie, ovvero il perfetto («novit [...] nutrii») indica il passato in cui Martino risiedeva a Parma, mentre il presente («clamat [...] dant») delinea il contemporaneo ruolo di vescovo di Mantova; inoltre, a meno che il termine "sic" del terzo rigo sia inserito solo per mere ragioni metriche, mi sembra che possa indicare come sia l'iscrizione che la data ivi apposta possano riferirsi al compimento del restauro. Se inoltre le pitture del Palazzo della Ragione di Mantova, realizzate da «Grixopolus pictor parmensis» sono da datare attorno al 1254, compiute dalla medesima maestranza attiva al battistero di

Parma (Calzona 1989), e se il ciclo parmense è stato realizzato tra 1250 e 1254 (Gavazzoli Tomea 2007), risulta plausibile l'ipotesi già avanzata da Gianfranco Fiaccadori (1986) che l'artefice sia stato attivo a Parma prima di spostarsi a Mantova: verosimilmente dunque proprio il vescovo Martino può avere costituito il *trait d'union* tra le due città.

Fig. 3: Parma, Sant'Andrea, facciata e prospetto settentrionale.

Dopo aver esaminato le preziose attestazioni documentarie è dunque possibile analizzare la fabbrica architettonica, che si presenta come un articolato palinsesto [fig. 3]. La chiesa, a navata unica, è spartita in quattro campate con cappelle laterali; all'estrema campata orientale, coperta da una cupola, si correla l'abside semicircolare. L'illuminazione è assicurata da una serie di finestre rettangolari aperte sul cleristorio che s'innesta al di sopra degli archi che dividono la navata dalle cappelle laterali: dall'esterno si coglie la scansione volumetrica della fabbrica, articolata su di un livello più basso in corrispondenza delle cappelle laterali, mentre la porzione orientale, che contiene la cupola e il raccordo con l'abside semicircolare,

raggiunge una quota pari a quella del cleristorio [fig. 4]. Il perimetrale settentrionale è scandito da contrafforti in quattro specchiature, ciascuna a sua volta bipartita da una lesena, ad esclusione dell'estrema specchiatura orientale che ne presenta due; in corrispondenza della seconda campata si apriva un portale, ora tamponato.

Fig. 4: Restituzione grafica del prospetto settentrionale di Sant'Andrea (disegno Erica Bossi).

La muratura è peculiarmente caratterizzata, apparecchiata nella porzione inferiore con una serie di filari di conci lapidei ben squadrati, al di sopra della quale a un singolo filare di conci si alternano tra due e quattro corsi di mattoni [fig. 5]. Tale regolare apparecchiatura si riscontra, in corrispondenza delle prime tre campate occidentali, sino al livello del tetto che copre le cappelle laterali; tanto il cleristorio che i contrafforti presentano una muratura realizzata con laterizi di differente pezzatura rispetto a quelli della porzione inferiore, e con più raro ed irregolare impiego di conci. Verso est [fig. 6] la muratura regolare che alterna filari lapidei e corsi di laterizio raggiunge una quota più elevata, ovvero il livello della finestra squadrata, sopra il quale si ritrova, ove non coperto da intonaco, lo stesso tipo di muratura già riscontrato nel cleristorio, e la medesima situazione si verifica anche nella testata orientale, così come nell'abside e nella scarsa porzione ancora visibile del perimetrale settentrionale, in cui si apre un ulteriore accesso alla chiesa.

Fig. 5: Parma, Sant'Andrea, perimetrale settentrionale, prima campata occidentale.

Fig. 6: Parma, Sant'Andrea, prospetto settentrionale, vista verso ovest.

La facciata a capanna, invece, presenta per tutta la sua estensione quel tipo di muratura caratterizzato dal regolare alternarsi di conci lapidei e corsi di mattoni; ai fianchi del portale di sezione rettangolare sono ancora riconoscibili labili tracce del più antico accesso: l'assetto della chiesa, ad esclusione di alcuni marginali interventi di restauro, si presenta per come è stato già raffigurato nei disegni del Sanseverini (ed. Dall'Acqua 1997, pp. 313-314). Il palinsesto d'interventi cui la struttura è stata oggetto può essere ricostruito grazie alla differenziata tessitura della muratura, le pareti realizzate con una regolare alternanza di conci lapidei e mattoni risultano certamente essere le più antiche, come indicano sia il quadro comparativo che verrà indagato più avanti che motivi di logica strutturale, in quanto le strutture più tarde, come il cleristorio, si appoggiano su di esse: di conseguenza si può delineare una prima fase della struttura che per ora può essere semplicemente definita medievale, la cui cronologia cercheremo di precisare in seguito. Il sistema delle luci costituisce una buona traccia per la definizione delle fasi d'intervento sulla struttura: attualmente l'interno è illuminato da una serie di finestre rettangolari che, ad esclusione del coro, si aprono nel cleristorio; tuttavia, osservando il perimetrale settentrionale è possibile notare, in corrispondenza della prima e della quarta campata, i profili di grandi finestre arcuate ora tamponate, aperte in rottura nel paramento medievale, così come si riscontra anche nel perimetrale meridionale. Tale sistema di aperture è antecedente l'erezione degli altari nelle cappelle laterali e delle cantorie lignee del coro ancora oggi esistenti, che infatti vi si sovrappongono. Tuttavia queste a loro volta vanno a sostituire delle monofore più antiche, ora tamponate, che si aprivano in ogni campata, i cui profili sono ancora leggibili all'apice dei perimetrali [cfr fig. 5]. Quando sono state realizzate tali modifiche? Una fonte manoscritta del tardo Settecento indica che la chiesa fu «ridotta alla stato in cui oggi la vediamo nel 1658 e nel 1736» (Ms. Parm. 479, c. 61), ma purtroppo gli atti delle visite pastorali non aiutano a comprendere nel dettaglio tali interventi, cui si può ascrivere l'apertura del sistema delle grandi finestre arcuate, la distruzione della parte superiore dei perimetrali antichi e la realizzazione del cleristorio, oltre che del sistema delle volte e delle coperture. Inoltre, un inedito documento (ASDV Pr, S. Andrea apostolo, 2bis), la cui analisi dovrà eventualmente essere approfondita in altra sede, registra come tal Mastro Bartolomeo prenda in carico la realizzazione di alcuni lavori in chiesa «secondo il disegno fatto e dato dal Sig. Gio. Battista Magnani Architecto» che dovranno essere realizzati nel corso del 1624, aggiungendo, quindi, un'ulteriore inedita attività al *corpus* dell'architetto parmense (riguardo a cui si veda Lasagni 1999, III, pp. 291-292, con bibliografia precedente). Come si presentava la chiesa prima della serie di modifiche rinascimentali? Il perimetrale settentrionale è stato decurtato della parte sommitale in corrispondenza delle prime tre campate

occidentali, mentre è possibile individuarne l'originaria, parziale articolazione ad est, ove l'estrema specchiatura verso l'abside è sovrastata da due archetti pensili [cfr fig. 6]. Considerando la non uniformità delle specchiature, è possibile supporre che fossero chiuse da un numero variabile di archetti pensili, plausibilmente tra i due e i quattro, ad esclusione della terza, sovrastata da un solo archetto, fortemente contratta a causa della presenza del portale laterale nella medesima campata. Le monofore, ora tamponate ma ancora riconoscibili nei loro profili, si aprivano nella prima, terza, quinta, settima e ottava specchiatura, in posizione decentrata e adesa alla lesena, a ridosso del sistema degli archetti.

Fig. 7: Parma, Sant'Andrea, perimetrale meridionale, particolare.

Si può osservare tale articolazione parietale anche nella parte visibile del perimetrale meridionale, in cui risulta anche leggibile, sebbene alterato da interventi posteriori, un fregio ad archetti intrecciati al di sopra della specchiatura [fig. 7]: tale elemento mi sembra possa risultare di straordinaria importanza per restituire l'aspetto originario della fabbrica medievale. Infatti, se si analizza il perimetrale nord, è possibile notare che la porzione muraria al di sopra della coppia di archetti pensili risulta fortemente rimaneggiata, ad esclusione della porzione relativa alla facciata, ove si riscontra l'avvio di una fascia decorativa ad archetti intrecciati che, come nel

frammento di perimetrale sud ancora leggibile, si articolava al di sopra degli archetti che sovrastavano le specchiature [cfr. fig 5]. Considerando inoltre lo scarso dislivello di quota tra tale elemento ed il colmo del tetto, risulta evidente come la chiesa non presentasse alcun cleristorio e, di conseguenza, si articolasse presumibilmente ad aula unica, anche per la posizione estremamente elevata delle monofore più antiche [fig. 8].

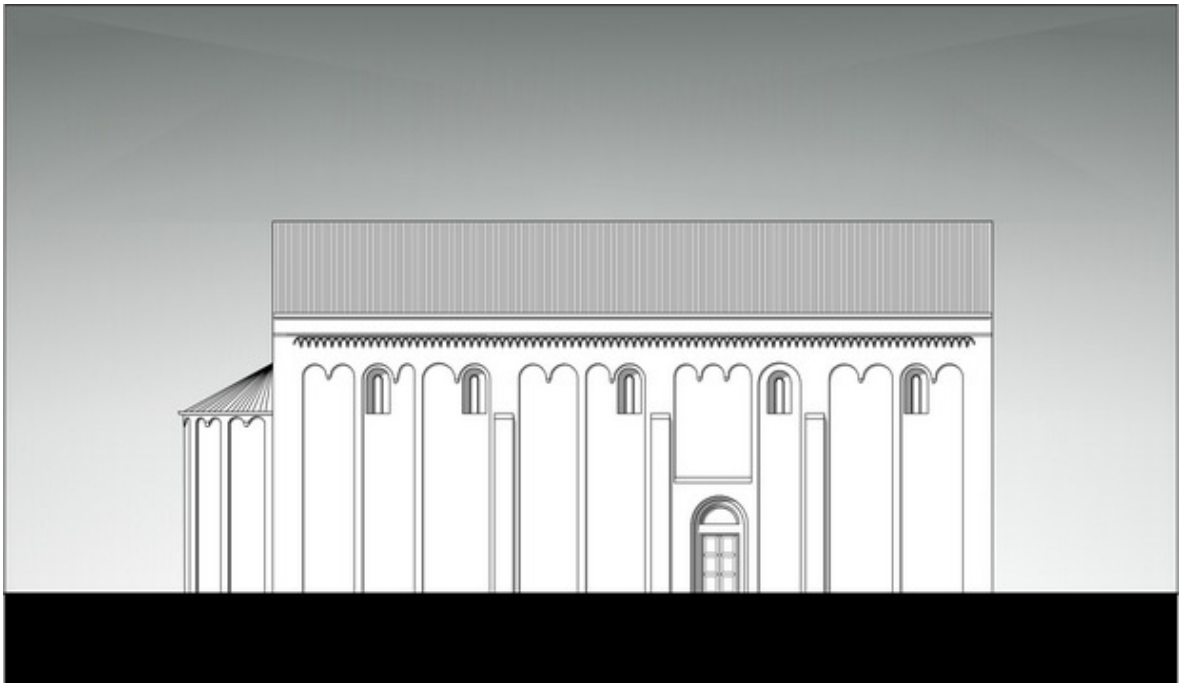


Fig. 8: Restituzione grafica dell'assetto originario del prospetto settentrionale di Sant'Andrea (disegno Erica Bossi).

Dopo aver restituito l'originario assetto della fabbrica risulta dirimente proporne una plausibile cronologia, per verificare se l'iscrizione del 1260 possa riferirsi ad un semplice restauro della struttura o a una più estesa campagna di ricostruzione. In primo luogo è importante sottolineare l'omogeneità della porzione architettonica sopra indicata come medievale, che si rispecchia anche nella regolarità delle murature: la peculiare apparecchiatura, secondo cui ad un singolo filare di conci si alternano due o più corsi di mattoni si riscontra sia nei pilastri del San Geminiano di Vicofertile che nei perimetrali delle due campate occidentali, nella torre, nei pilastri e nel cleristorio del San Prospero di Collecchio, fabbriche datate al primo XIII secolo (Porter 1917, III, n. 7 p. 565; Quintavalle 1975, pp. 92-107). Tali dati inducono a credere che la "fase medievale" della struttura di cui si è ricostruito l'originario assetto possa essere ascritta al XIII secolo, e prende dunque corpo l'ipotesi che l'iscrizione del 1260 attesti la completa ricostruzione della chiesa. Proprio tale cronologia diviene

estremamente interessante in quanto, in quegli anni, la porzione meridionale della *platea* poteva dirsi compiuta. Purtroppo proprio il quadrante verso Sant'Andrea è quello che forse ha subito, nei secoli, le maggiori modifiche, ed è pertanto più difficile ipotizzarne l'assetto medievale: poco infatti si può restituire di palazzo Bondani, distrutto nell'ultimo conflitto mondiale, che chiudeva la platea tra le attuali Via Farini e Via dell'Università, fronteggiato da un portico di difficile datazione e con una facciata ascrivibile, secondo Schulz (1982, p. 282, nn. 17-20 pp. 307-309) alla metà del XV secolo, che sorgeva sull'area occupata dalla «domus merlata que fit Torsellorum» acquisita dal Comune nel 1270 (Basteri 2009, pp. 253-256). Il fronte ovest della *platea*, invece, poteva mostrare il sistema presbiteriale della chiesa di San Pietro, struttura che avrebbe subito nel corso dei secoli diverse ricostruzioni per essere compiuta nel 1762 su disegno del Petitot (Da Mareto 1978, pp. 172-173), cui era aggregato un sistema porticato, ampliato nel 1228 (Pellegri 1978, pp. 108-110). Paradossalmente, dunque, dell'assetto medievale della *platea* e delle aree circostanti in tale settore resta proprio la chiesa di Sant'Andrea, e non è certo agevole proporne una contestualizzazione urbanistica, data la mancanza di dati architettonici. Tuttavia può essere significativo notare come l'accesso alla chiesa fosse garantito da ben tre portali: oltre a quello occidentale, un accesso si trova nel perimetrale sud in corrispondenza del coro e verosimilmente veniva impiegato dai religiosi – in collegamento forse con il più antico *porticu curie* attestato nel 1189 – mentre un altro, ora tamponato, si apriva verso nord. Risulta estremamente curiosa la presenza di quest'ultimo accesso, data anche la non estesa dimensione della chiesa: se infatti si consulta la cartografia storica, dalla *Icnografia della città di Parma* di Smeraldo Smeraldi sino all'Atlante Sardi [fig. 9], è possibile notare che la via su cui si affaccia l'accesso laterale proseguiva verso est dietro palazzo Bondani per interrompersi contro un lotto di case prospicenti Via Farini. Se si prolunga l'andamento dell'asse viario si può riscontrare come questo passi a nord dell'incrocio tra Borgo della Salina e Via Farini, alle spalle degli edifici comunali, per ricongiungersi ad est con Borgo della Salina, delineando un vettore urbano parallelo alla Via Emilia, che proseguiva lungo il tracciato dell'attuale Borgo Santa Chiara. Nella zona immediatamente a est rispetto a Sant'Andrea si trovano riscontri documentari di questo vettore urbano, «viaçola», posto a sud rispetto alle case affacciate, verso settentrione, sulla «platea comunis» (*Liber iurium communis Parmae* 1993, pp. 36, 42). Può infine essere aggiunto un ultimo elemento: la deviazione verso sud di Borgo della Salina, all'incrocio con Via Farini, è determinata da un'abitazione di pianta trapezoidale, ancora ben riconoscibile nell'Atlante Sardi (numero 18), addossata ad altre strutture abitative verso nord, che causa una netta alterazione del tracciato grossomodo rettilineo del vettore urbano.

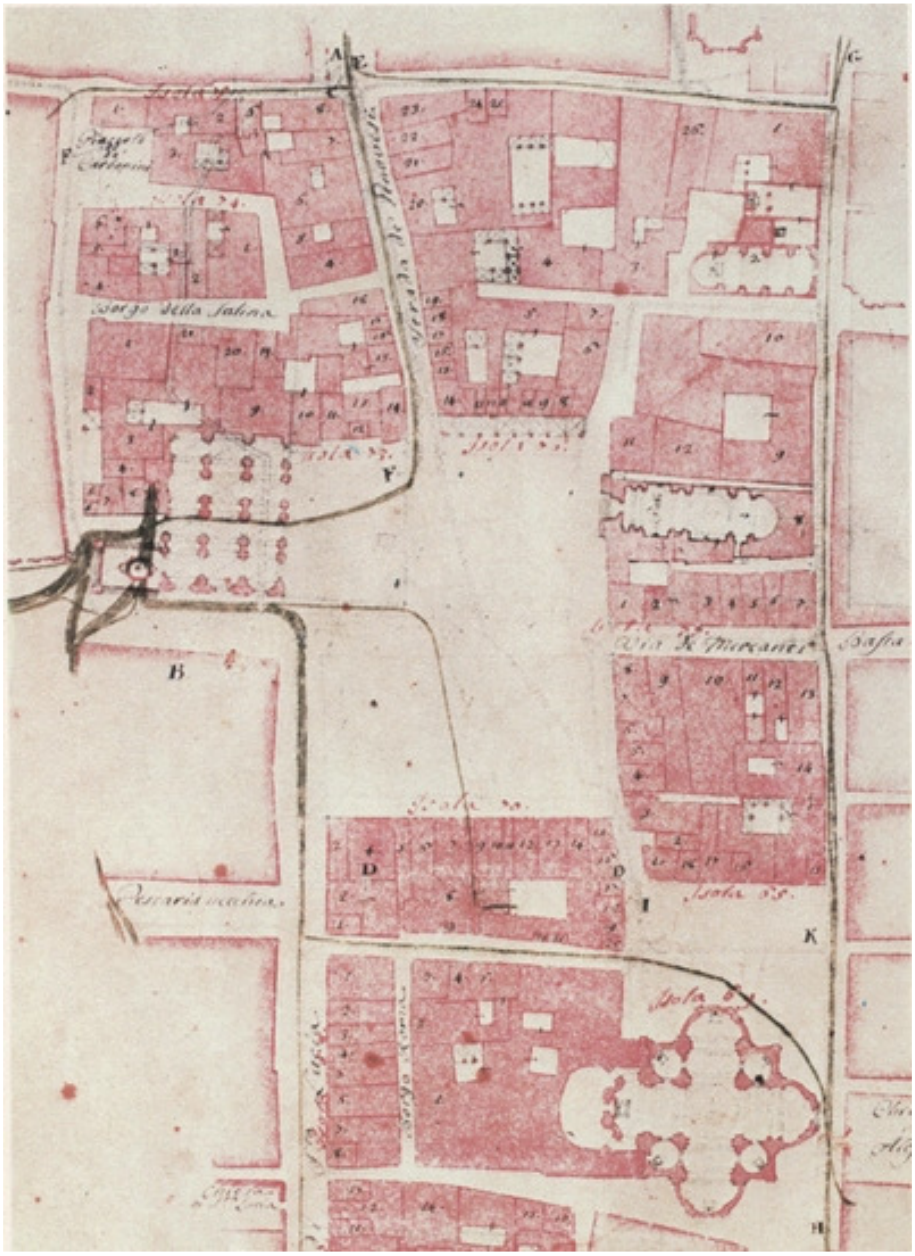


Fig. 9: Parma, Archivio Storico Comunale, UP 9, Atlante Sardi, 1767, tav. XIII (per gentile concessione dell' Archivio Storico Comunale, prot. PG/2011/58272 - 2011.I/6.21/1, e dell'Archivio di Stato di Parma, prot. 930/V.9.3).

Le analisi che sono state proposte, le ipotesi di inquadramento cronologico delle architetture, le ricostruzioni di assi viari e degli spostamenti dei confini della città, purtroppo celano problematiche a cui non è facile rispondere. Se, come gli studi sopra menzionati hanno messo in luce, la creazione della *platea* e la sua monumentalizzazione possono essere correlati alla forte volontà da parte del Comune di una serrata organizzazione urbanistica nel corso del XIII secolo, resta ancora problematico stabilire se la vigorosa crescita urbana della seconda metà del

XII secolo, attestata dal percorso delle fosse, sia stata pianificata oppure se la costruzione delle fosse stesse abbia in qualche modo "rincorso" lo sviluppo urbico, che sembra essersi attestato principalmente verso est e nord. Nonostante gli interrogativi che forzatamente restano aperti, l'analisi ha cercato di restituire alcune porzioni del paesaggio urbano di Parma tra XII e XIII secolo, evidenziando come le diversificate committenze abbiano contribuito alla formazione dell'immagine urbana, nella stretta correlazione tra architettura e città.

L'autore

Michele Luigi Vescovi (1980), dottore di ricerca in Storia dell'arte e dello spettacolo (XX ciclo, curriculum di storia dell'arte medievale e moderna), è assegnista di ricerca e cultore della materia presso il Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma. I suoi ambiti di ricerca si rivolgono in particolare all'analisi della cultura d'immagine tra XI e XIII secolo nella relazione con il contesto storico-culturale di produzione. Tra le sue pubblicazioni: 'Reliques, images et tresors: la châsse de Saint Romain de Reiningue', *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa* (XLI 2010); 'Uno sconosciuto frammento del portale della Cattedrale medievale di San Pietro a Bologna', *Arte Medievale* (2008/2).

E-mail: micheleluigi.vescovi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Affò, I 1793, *Storia della città di Parma*, III, Stamperia Carmignani, Parma.

Affò, I 1787, *Memorie istorico-critiche del beato Martino da Parma*, Stamperia Carmignani, Parma.

Basteri, MC 2009, 'La "*platea Communis*" e i suoi palazzi. Piazza Garibaldi', in Calidoni, M, Basteri, MC, Bottazzi, G, Rapetti, C, Rossi, S, Fallini, M, *Castelli e borghi*, Monte Università Parma Editore, Parma, pp. 250-266.

Bautier, RH 1968, 'Un essai d'identification et datation d'oeuvres de Benedetto Antelami à Parme et à Fidenza, d'après l'étude paléographique de leurs inscriptions', *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, pp. 96-115.

Bernini, F 1938, 'Le due iscrizioni sul Palazzo del Governatore', *Aurea Parma*, vol. 22, pp. 3-6.

Calzona, A 1989, 'Grixopolus Parmensis al Palazzo della Ragione a Mantova e al Battistero di Parma', in Quintavalle 1989, pp. 245-277.

Calzona, A 2004, 'I maestri campionesi e la "Lombardia": l'architettura del battistero di Parma', in *Medioevo: arte lombarda*, a cura di A. C. Quintavalle, atti del Convegno (Parma, 26-29 settembre 2001), Electa, Milano, pp. 367-387.

Cantarella, GM 2005, *Il sole e la luna. La rivoluzione di Gregorio VII papa 1073-1085*, Laterza, Roma-Bari.

Capelli, G 1971, 'La chiesa di S. Barnaba. Un monumento restituito alla città', *Parma economica*, vol. 103/4, pp. 29-35.

Catarsi, M 2009, 'Storia di Parma. Il contributo dell'archeologia', in *Storia di Parma*, II, *Parma romana*, Monte Università Parma Editore, Parma, pp. 367-499.

Chronicon Parmense ab anno MXXXVIII usque ad annum MCCCXXXVIII, 1902, a cura di G. Bonazzi (Rerum Italicarum Scriptores, IX/IX), Lapi, Città di Castello.

Conforti, P 1979, *Le mura di Parma.* I. *Dalle origini alle soglie del Ducato (1545)*, Luigi Battei, Parma.

Dall'Acqua, M (ed.) 1997, *L'ossessione della memoria. Parma settecentesca nei disegni del conte Alessandro Sanseverini*, catalogo della mostra (Parma 1997-1998), PPS & Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, Parma.

Dall'Acqua, M 2006, *Scheda 215*, in *Vivere il Medioevo. Parma al tempo della Cattedrale*, catalogo della mostra (Parma 2006-2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, p. 276.

Dall'Aglio, I 1966, *La diocesi di Parma*, Scuola Tipografica Benedettina, Parma.

Da Mareto, F 1978, *Chiese e conventi di Parma*, Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, Parma.

Dietl, A 2009, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Deutscher Kunstverlag, Berlin München.

Drei, G 1924, *Le carte degli Archivi Parmensi dei secc. X-XI*, I, Officina Grafica Fresching, Parma.

Drei, G 1950, *Le carte degli archivi parmensi del sec. XII*, III, Presso l'Archivio di Stato, Parma.

Eco, U 2000, *Baudolino*, Bompiani, Milano.

Fava, M 2006, 'Il complesso episcopale parmense tra tarda antichità e medioevo: dalla basilica paleocristiana alla cattedrale romanica', in *Vivere il Medioevo. Parma al tempo della Cattedrale*, catalogo della mostra (Parma 2006-2007), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 71-88.

Fiaccadori, G 1986, 'Grixopolus pictor parmensis: dal Battistero al Palazzo della Ragione', *Felix Ravenna*, vol. 131-132, pp. 25-29.

Gavazzoli Tomea, ML 2007, 'Le *Quattro Dimensioni* (Ef 3,18) nel battistero di Parma. Modelli bizantini ed *élite* intellettuale francescana intorno al 1250', *Arte Lombarda*, vol. 150, pp. 7-24.

Gazzini, M 2000, 'La città, la strada, l'ospitalità: l'area di Capodiponte a Parma tra XII e XIV secolo', in *Un'area di strada: l'Emilia occidentale nel Medioevo*, a cura di R. Greci, CLUEB, Bologna, pp. 307-331.

Grandi, R 1988, 'Oldrado da Tresseno', in *Il millennio ambrosiano*, a cura di C. Bertelli, II, *La città del vescovo dai carolingi al Barbarossa*, Electa, Milano, pp. 240-249.

Greci, R 2010, 'Origini, sviluppi e crisi del comune', in *Storia di Parma*, III/1, *Parma medievale. Poteri e istituzioni*, Monte Università Parme Editore, Parma, pp. 115-167.

Guyotjeannin, O 1985, 'Conflits de juridiction et excercice de la justice à Parme et dans son territoire d'après une enquête du 1218', *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, vol. 97/1, pp. 183-300.

La Ferla, G 1981, 'Parma nei secoli IX e X: "civitas" e "suburbium"', *Storia della città*, vol. 18, pp. 5-32.

La Ferla Morselli, G 2001, 'Fonti documentarie e fonti archeologiche: la cattedrale di Parma ed il suo rapporto con il "murus antiquus civitatis"', *Archeologia medievale*, vol. 28, pp. 571-582.

Lasagni, R 1999, *Dizionario biografico dei parmigiani*, PPS Editrice, Parma.

Liber iurium communis Parmae, 1993, a cura di G. La Ferla Morselli, Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, Parma.

Lomartire, S 1995, 'Introduzione all'architettura del battistero di Parma', in *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, a cura di C. Frugoni, Einaudi, Torino, pp. 145-250.

Luchterhandt, M 2009, *Die Kathedrale von Parma. Architektur und Skulptur im Zeitalter von Reichskirche und Kommunebildung*, Hirmer Verlag Gmbh, München.

Marchesini, A 2008, 'Scheda 124', in *Matilde e il "tesoro" dei Canossa tra castelli, monasteri e città*, catalogo della mostra (Reggio Emilia 2008-2009), a cura di A. Calzona, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 558-559.

Marina, A 2006, 'Order and Ideal Geometry in the Piazza del Duomo, Parma', *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 65/4, pp. 520-549.

Menant, F 2004, 'La prima età comunale (1097-1183)', in *Storia di Cremona. Dall'Alto Medioevo all'Età Comunale*, a cura di G. Andenna, Bolis Edizioni, Azzano San Paolo (Bergamo), pp. 282-363.

Miller, MC 2000, *The bishop's palace. Architecture and authority in medieval Italy*, Cornell University Press, Ithaca.

Pellegri, M 1978, 'Parma medievale. Dai Carolingi agli Sforza', in *Parma. La città storica*, a cura di V. Banzola, Cassa di Risparmio di Parma, Parma, pp. 85-148.

Peroni, A 2005, 'Ideologia nella produzione artistica medievale e ideologia degli interpreti (con palinodia)', in *Medioevo: immagini e ideologie*, a cura di A. C. Quintavalle, atti del Convegno (Parma, 23-27 settembre 2002), Electa, Milano, pp. 178-190.

Peroni, A 2006, 'Echi di Wilhelm Vöge nella storiografia artistica italiana a proposito della 'questione provenzale'', *Arte medievale*, n. s., vol. 5/2, pp. 65-85.

Pertz, GH (ed.) 1854, *Vita Chuonradi Imperatoris*, MGH, SS, XI, Hannoverae, pp. 254-275.

Porter, AK 1917, *Lombard Architecture*, Yale University Press, New Haven.

Quintavalle, AC 1975, *La strada Romea*, Cassa di Risparmio di Parma, Parma.

Quintavalle, AC 1989, *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Università degli Studi, Parma.

Racine, P 1984, 'La città nel XIII secolo', in *Storia di Piacenza*, II, *Dal vescovo conte alla signoria*, Cassa di Risparmio di Piacenza, Piacenza, pp. 209-234.

Salimbene De Adam, 1966, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Laterza, Bari.

Schiavi, A 1940, *La diocesi di Parma*, II, Officina Grafica Fresching, Parma.

Schulz, J 1982, 'The communal buildings of Parma', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 26, pp. 279-323.

Segagni Malacart, A 1984, 'L'architettura', in *Storia di Piacenza*, II, *Dal vescovo conte alla signoria*, Cassa di Risparmio di Piacenza, Piacenza, pp. 435-601.

Testi, L 1905, *Parma*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

Valenzano, G 1995, 'Sulle tracce del palazzo imperiale', in *Federico II e l'Emilia occidentale*, catalogo della mostra (San Secondo & Parma 1995), a cura di M. Dall'Acqua, Archivio di Stato, Parma, pp. 35-44.

Zaniboni Mattioli, A 1999, 'Il Palazzo vescovile di Parma nelle fonti del secolo XIII', *Archivio Storico per le Province Parmensi*, vol. 51, pp. 481-506.

Fonti Manoscritte

ASDV Pr, Archivio Storico Diocesano Vescovile, Parma, S. Andrea, 2bis, *Capitoli fatti et accordi stabiliti e facti tra Sig. Don Scipione Gazzo [...] Prevosto della chiesa par.le di S. Andrea di Parma...*.

Ms. Parm. 479, Parma, Biblioteca Palatina, *Chiese di Parma e Piacenza*.

Messe in scena

I MURI

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Cristina Casero

La strada e il suo doppio. Le vetrine di Albe Steiner per La Rinascente a Milano

Abstract

La vetrina, lungo la strada, è un muro trasparente che si insinua nell'opacità che lo circonda, un'apertura che ci offre la possibilità di entrare in mondi di volta in volta differenti, concedendoci l'accesso a luoghi dell'immaginazione, allestiti proprio per catturare la nostra attenzione e svolgere quella che Bruno Munari, nel 1961, definiva una *azione diretta* sul pubblico. In Italia è soltanto a partire dagli anni cinquanta del Novecento che si comincia a riflettere con attenzione su questa forma di pubblicità e in quegli anni diversi progettisti – tra i quali Bruno Munari, Roberto Sambonet e Albe Steiner - si misurano su questo tema, con intenzionalità differenti e con esiti diversi sotto vari aspetti. Essi ci hanno lasciato realizzazioni e osservazioni teoriche che meritano di essere opportunamente indagate e sulle quali vale ancora la pena di ragionare. In questa sede, in particolare, si propone una riflessione sulle vetrine di Albe Steiner per La Rinascente di Milano.

Windows in the street are a transparent wall into the surrounding urban reality; it allows to enter diversified worlds giving access to imaginative places purposely created to catch our attention. According to Bruno Munari (1961), windows directly act on the audience. In Italy, starting from the fifties of the last century, thoughts and ideas arose around this kind of advertising: in those years, several designers – Bruno Munari, Roberto Sambonet and Albe Steiner among them – face this matter with different purposes and results on several aspects. They produced creations and forwarded theoretical remarks that, even nowadays, should purposely investigated and analysed. The present study particularly focuses on the windows conceived by Albe Steiner for The Rinascente in Milan.

Senza eccessive forzature, è possibile intendere la vetrina come una forma particolare di muro, struttura architettonica con cui condivide la implicita duplice natura di elemento che divide e separa, che definisce dei confini, circoscrivendo fisicamente uno spazio, e al contempo di elemento di raccordo, una sorta di sottile linea di confine tra due luoghi diversi, che appartiene ad entrambi e che può assumere – come, evidentemente, nel caso della vetrina – caratteristiche di massima permeabilità.

La vetrina, in virtù della sua connaturata trasparenza, si offre come una particolare tipologia di parete, indubbiamente invalicabile nei termini di un effettivo

attraversamento fisico, ma certamente non invalicabile per lo sguardo, che ne oltrepassa senza problemi il limite, in entrambe le direzioni.

L'innata ambiguità di questo diaframma trasparente aveva affascinato, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo scorso, anche Eugène Atget, instancabile indagatore di una Parigi suggestiva, certo non oleografica, restituita con freschezza e senza retorica. In numerosi scatti, con il suo occhio attento e curioso, egli aveva immortalato le moderne vetrine parigine; in particolare in alcuni casi - pensiamo per esempio a *Avenue des Gobelins, Paris,* 1910 ca. (George Eastman House) o a *Avenue de l'Observatoire*, 1926 (George Eastman House) – le sue fotografie rendono evidente, grazie all'immagine degli edifici circostanti che, riflessi nel vetro, si confondono con la merce esposta, la dialettica tra interno ed esterno che in ogni vetrina si mette in atto.

Proprio tale elemento costituisce il fascino di questo muro di vetro, il quale consente di far entrare la strada nell'edificio e, al contempo, di portare l'interno dell'edificio fuori, sulla strada. Grazie a questo reciproco scambio, nella vetrina si crea uno spazio nuovo che, nutrendosi di questa ambivalenza, si può definire come un luogo altro, un *alibi* verosimile ma innaturale, soggetto a continue mutazioni: le sue caratteristiche si configurano in base a fattori che non riguardano strettamente, o almeno esclusivamente, la valorizzazione della merce offerta, consentendo così paradossalmente a questo "non luogo" di svolgere una parte attiva anche nella definizione della fisionomia della strada.

Come il *passage* di benjaminiana memoria, la vetrina è uno spazio che rimane sospeso tra pubblico e privato, un luogo che può assumere tutti i caratteri di una immagine di sogno, pur restando concretamente di fronte ai nostri occhi, in tutta la sua fisica immanenza.

Nonostante la vetrina, proprio per questo suo porsi anche come elemento del tessuto urbano, assuma dal punto di vista pubblicitario un ruolo di primaria importanza, dato che svolge, per dirla con le parole di Bruno Munari, tra i primi in Italia a studiarne gli allestimenti, una «azione diretta» (Munari, Bertonati 1961, s. p.) sul pubblico, nel nostro paese i progettisti non si sono interessati sistematicamente alla vetrina e alle modalità del suo allestimento prima degli anni cinquanta.

Sin dagli albori di queste ricerche si afferma sostanzialmente quella che lo stesso Bruno Munari definisce la tendenza "moderna", ossia la tendenza che impone di mettere al centro dell'attenzione la merce, per esaltarne le qualità e offrire al fruitore tutti gli elementi necessari per compiere un acquisto soddisfacente.

Come, però, ha ricordato recentemente anche Ugo Volli, la pubblicità può offrire «uno spazio e un tempo artificiali, narrativi», in cui «raccontare favole e storie fantastiche» (Volli 2008, p. 5) e la vetrina, proprio per la sua natura di ambiente

fittizio seppur concretamente inserito nel prospetto urbanistico, si può collocare con naturalezza in questa dimensione artificiale e fantastica.

Come accade apertamente nel caso delle vetrine progettate da Albe Steiner per La Rinascente di piazza del Duomo a Milano, tra il 1951 e il 1955, che si offrono come alcune fra le prime sperimentazioni in Italia intorno a questa tipologia progettuale di ambienti pubblicitari.

Certi suoi allestimenti, progettati e realizzati in questa sede, sembrano volersi letteralmente fondere con lo spazio della strada, quasi confondersi con esso, rappresentandone una ideale continuazione e, staccandosi nettamente dall'architettura che li contiene, diventano un virtuale luogo pubblico che, pensando a Benjamin, potremmo definire un «elemento se non circense almeno spettacolare del commercio» (Benjamin 2000, p. 50).

Steiner, infatti, in questa sua meno nota ma molto significativa veste di progettista di vetrine, come ha recentemente notato anche Luciana Gunetti, «si orienta, con particolare attenzione su spazi composti come 'ambienti e racconti' in cui sperimenta elementi prefabbricati e componibili», moduli ripetibili, anche se piuttosto originali, imponendo il suo discorso della vetrina come «narrazione, come sceneggiatura». Sappiamo infatti che egli distingueva due tipologie di vetrine che potevano attrarre per motivazioni diverse il pubblico: la «vetrina composta, impaginata come un catalogo» e la «vetrina di suggerimento come ambiente e come racconto» (Gunetti 2011). Per La Rinascente, la sua prima importante esperienza in un grande magazzino, egli opta spesso, soprattutto in occasione delle prime campagne che gli vengono affidate, per questa seconda soluzione, mettendo in atto delle scelte che giungono a rendere davvero molto permeabile il confine tra lo spazio reale della città che circonda il negozio e lo spazio chiuso della vetrina, intesa quasi come un palcoscenico. Ciò è potuto accadere, molto probabilmente, anche in virtù del fatto che Steiner ha sempre inteso il progetto comunicativo in termini di immediatezza, cercando un rapporto il più possibile diretto col pubblico. Sembra insomma che egli volesse assolutamente sfuggire quell'effetto che denunciava Raffaele Baldini nel 1954, quando sosteneva che «qualche vetrina del centro sembra una 'composizione', un fatto conchiuso e perfetto. Il prodotto vi è diventato un elemento decorativo, il pretesto che permette al grafico di darsi ad estenuanti esercitazioni di calligrafia» (Baldini 1954).

Per Steiner, come giustamente osserva Gunetti, la vetrina è «una cosa pubblica» (Gunetti 2001), secondo quella posizione etica che ha guidato sempre il suo fare e, anche per questo, le sue ricerche nel nostro ambito, seppure poco studiate, sono di particolare interesse pure per una definizione più precisa della sua fisionomia di progettista e grafico.

Quando Steiner inizia la sua collaborazione con La Rinascente, il grande magazzino storico del centro di Milano ha appena riaperto i battenti, ricostruito dopo essere stato distrutto dai bombardamenti del 6 luglio 1943: l'inaugurazione della nuova sede avviene il 4 dicembre del 1950.

Come dimostrano i documenti conservati in archivio, in un primo momento viene affidato a Steiner soltanto il compito di allestire i displays e le vetrine interne della filiale di piazza del Duomo, in collaborazione con l'architetto dell'azienda, Carlo Pagani (AALS, Archivio Albe e Lica Steiner**,** DPA, Politecnico di Milano, DT/48 – La Rinascente, lettera datata 6/11/1950). Soltanto in un secondo tempo, la direzione commerciale dei grandi magazzini conferisce a Steiner l'incarico di "progettare e allestire le vetrine della nostra filiale di piazza Duomo, comprese quelle adiacenti e gli ingressi, le sopravetrine sotto i portici, i displays e le vetrine interne", incarico che gli viene ufficialmente affidato con un contratto redatto soltanto dopo che Steiner aveva già realizzato alcuni importanti interventi (AALS, Archivio Albe e Lica Steiner**,** DPA, Politecnico di Milano, DT/48 – La Rinascente, lettera datata 20/3/1951). Sappiamo con certezza, infatti, che Steiner ha studiato e preparato la vetrina per l'apertura del negozio, come testimonia una fotografia dell'allestimento conservata in archivio e datata sul retro «gennaio 1951/ Apertura negozio» (AALS, Archivio Albe e Lica Steiner**,** DPA, Politecnico di Milano, FL 34).

Questo interessante progetto, su cui ci soffermeremo più avanti, non fu certo un episodio isolato, né un intervento momentaneo. L'incarico, seppur leggermente "ridimensionato" – l'impegno del progettista viene infatti limitato alle vetrine sotto i portici (AALS, Archivio Albe e Lica Steiner**,** DPA, Politecnico di Milano, DT/48 – La Rinascente, lettera datata 20/3/1951) – verrà confermato sino al 28 febbraio del 1955, quando termina definitivamente il rapporto, non breve, quindi, e certo travagliato, tra il designer e La Rinascente (AALS, Archivio Albe e Lica Steiner**,** DPA, Politecnico di Milano, DT/48 – La Rinascente, lettera datata 22/12/1954), il grande magazzino con cui successivamente collaboreranno, tra gli altri, Franco Albini, Giò Ponti, Roberto Sambonet e Tomás Maldonado.

Nel caso del contributo di Steiner, mi preme – in primo luogo – fare una precisazione, che credo necessaria: risulta chiaro che egli fu specificamente assunto nella funzione di progettista delle vetrine, mentre proprio in quegli stessi anni a Max Huber viene dato l'incarico di occuparsi della grafica (AALS, Archivio Albe e Lica Steiner, DPA, Politecnico di Milano, DT/48 – La Rinascente, Relazione sulla riunione del 22 gennaio 1951, redatta in data 24/1/1951): anche nelle vetrine di Steiner, infatti, ricorrono spesso alcuni elementi grafici ideati da Huber per il grande magazzino.

In quali termini, dunque, questi allestimenti si offrono come originali e in controtendenza rispetto alle differenti modalità di immaginare questi spazi allora in voga in Italia?

Sebbene sia, ovviamente, lasciato ampio spazio ai "prodotti" che vanno pubblicizzati, Steiner sceglie di non isolarli, di non presentarli semplicemente, ma opta per la soluzione di ambientarli in un contesto che, nella sua scenografica teatralità, si offre come un "doppio" della strada, quasi che il passante si trovasse di fronte ad una piazzetta, ad una via laterale, dove alcune persone compiono gesti normali e familiari. Il desiderio di ricreare uno spazio declinato il più possibile sul registro della verosimiglianza, che coinvolga chi passa in un immaginario e affascinate gioco di specchi, è evidente sin dalla succitata prima vetrina del progettista, destinata ad accompagnare i giorni di riapertura del grande magazzino, nel gennaio del 1951. Rubiamo le parole ad Anna Steiner per descrivere questo allestimento: «quasi una mostra. Per la prima volta non manichini tradizionali, ma essenziali sagome fotografiche di persone che camminano per la città» (Steiner 2006, p. 63).

La soluzione, oltre che felice, è indubbiamente molto originale: come indicato sul retro della foto d'archivio di questo lavoro, «i manichini sono foto in grandezza naturale incollate su legno e sagomate, poi vestite» (AALS, Archivio Albe e Lica Steiner**,** DPA, Politecnico di Milano, FL 34). Di fronte a questa vetrina, probabilmente, si doveva avere l'impressione di incrociare delle passanti, delle donne sorridenti che passeggiavano indaffarate.

Fig. 1: Albe Steiner, Vetrina per la filiale di piazza del Duomo di Milano de La Rinascente*,* marzo 1951 (?).
Courtesy AALS, Archivio Albe e Lica Steiner, DPA, Politecnico di Milano.

Alla medesima brillante soluzione Steiner ricorse anche in seguito, per un allestimento destinato a pubblicizzare i saldi di fine stagione [fig. 1]. È noto il suo interesse nei confronti della fotografia, che egli ha sapientemente utilizzato nell'esercitare il suo "mestiere di grafico", considerandola un mezzo in grado di offrire alla comunicazione visiva «nuove possibilità di forma, per cui il procedimento fotografico» è stato utilizzato come «un valido strumento al servizio della immaginazione creativa» (Steiner 1978, p. 76). È, però, indubitabile come l'uso di questo medium, nella declinazione che il nostro designer ne dà in queste vetrine, risulti davvero interessante. Sappiamo, infatti, da alcuni appunti autografi di Steiner presenti sui bozzetti conservati in archivio, che egli – probabilmente per ridurre i costi economici – aveva anche considerato l'ipotesi di innestare su tradizionali manichini alcuni particolari fotografici, in particolare visi e mani, che non soltanto potevano contribuire a dare una sensazione di grande naturalezza, ma, pure sul piano funzionale, avrebbero potuto suggerire una ulteriore tensione dinamica all'insieme, correggendo in parte la staticità del manichino, che nel suo rivolgersi all'osservatore avrebbe avuto maggiori possibilità di attirare la sua attenzione.

Certo è che quei visi naturali, quei ritratti capaci di catturare lo sguardo anche del passante più distratto, costituiscono veramente una personalissima interpretazione del linguaggio pubblicitario nell'ambito degli allestimenti per vetrine, che ci dà la misura di quanto il progettista guardasse con interesse a questa attività, nella quale si cimentava con inedite sperimentazioni. Purtroppo, sembra di capire per motivi economici, Steiner rinuncia presto all'uso delle sagome fotografiche, pur molto amate anche dai committenti (AALS, Archivio Albe e Lica Steiner**,** DPA, Politecnico di Milano, DT/48 – La Rinascente, lettera datata 3/4/1951), ma non rinuncia all'idea di costruire scenografie illusionistiche nelle quali presentare i prodotti da pubblicizzare.

Pensiamo, ad esempio, ad un progetto, datato al 6 dicembre del 1951 [fig. 2]. Il bozzetto, riferito ad una vetrina destinata alle confezioni per signora, è sintetico ed essenziale, ma dimostra chiaramente come Steiner studiasse con grande accuratezza i particolari. Egli immagina di ricostruire un tratto di strada ponendo una casa lungo la parete di fondo, con i muri "tinteggiati di bianco tipo intonaco" che lasciano spazio ad ampie finestre con "persiane" e una porta con ai lati "due fanali veri di ottone"; di fronte alla casa Steiner prevedeva la presenza di un lampione e delle sagome di figure umane che passeggiano. Addirittura, due figure – una madre con la figlia, probabilmente – sembrano in procinto di entrare dalla porta che si apre sulle quinte di quello che si può definire nei termini di un palcoscenico pubblicitario.

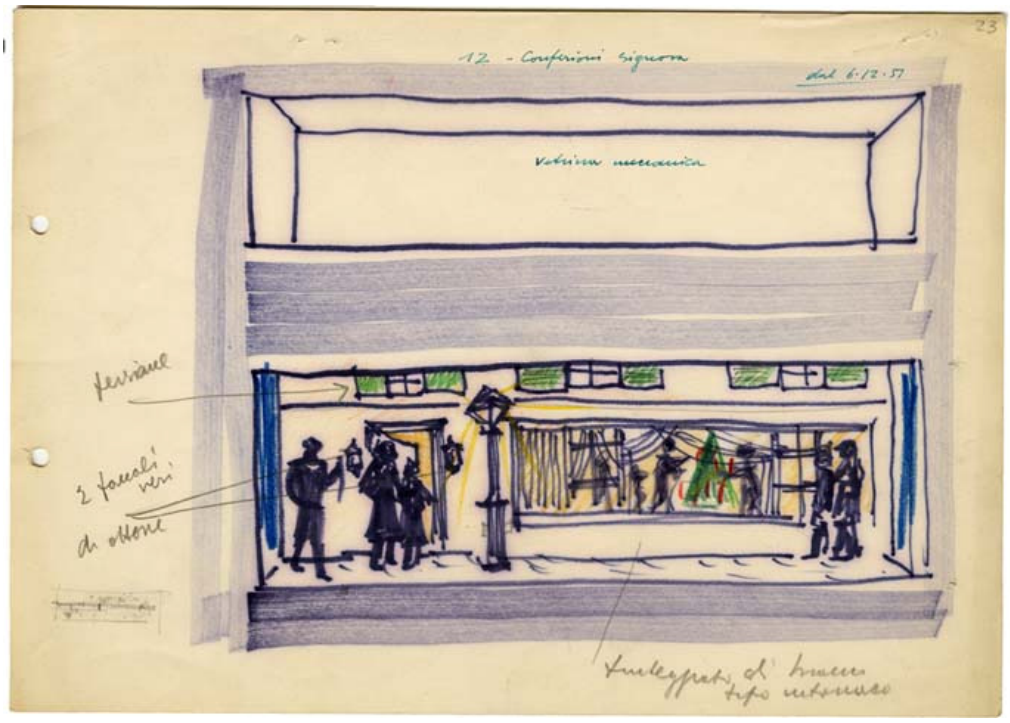


Fig. 2: Albe Steiner, Bozzetto per vetrina per la filiale di piazza del Duomo di Milano de La Rinascente, dicembre 1951. Courtesy AALS, Archivio Albe e Lica Steiner, DPA, Politecnico di Milano.

Fig. 3: Albe Steiner, Vetrina per la filiale di piazza del Duomo di Milano de La Rinascente, dicembre - gennaio 1951 (?). Courtesy AALS, Archivio Albe e Lica Steiner, DPA, Politecnico di Milano.

La sensazione è proprio quella di un ambiente teatrale, un palco su cui si sta evocando una *tranche de vie* quotidiana, un brano di vita metropolitana nella quale chiunque potrebbe immedesimarsi. Così, lo spazio fantastico da virtuale e illusionistico si traduce in una potenziale copia perfetta della realtà che potrebbe stare oltre il muro di vetro, dalla quale a sua volta chiunque potrebbe accedere all'altra dimensione e immedesimarsi nella realistica pantomima che viene offerta.

Spesso i bozzetti che Steiner preparava non venivano poi pedissequamente realizzati, ma subivano una drastica semplificazione, come è accaduto anche in questo caso: nella vetrina per abbigliamento invernale che è stata poi effettivamente realizzata [fig. 3], di quell'apparato scenografico cui egli aveva pensato, accanto ai manichini restano soltanto due lampioni grandi al vero, che comunque non mancano di indurci ad identificare quello spazio con quello della strada antistante.

Nei progetti per molte delle campagne che gli furono affidate, e anche nelle loro effettive realizzazioni, non possiamo non constatare come Steiner abbia puntato sull'idea di costruire una vera e propria macchina narrativa, i cui elementi sono spesso quelli dell'arredo urbano: brani di paesi e città immaginarie, che si collocano in stretta continuità con l'ambiente circostante. Campeggiano così, sotto i portici de La Rinascente, panchine sulle quali sono poggiati abiti di stagione, ma sui cui siedono pure due personaggi, che, indifferenti, volgono la schiena a chi si sofferma a guardare; in un altra occasione, un gelataio con il suo carretto porge a due bambini i loro coni, mentre attorno a loro giovani signore sfoggiano vestiti eleganti e alla moda; un'altra volta, su strade di legno, che virtualmente continuano dipinte nel fondale, alcuni giovani in perfetta tenuta sportiva sfrecciano con le loro “vespe”.

In taluni casi, addirittura, Steiner è riuscito a realizzare dei perfetti giochi illusionistici, coinvolgendo a tal punto lo spettatore da rendere la separazione tra lo spazio della città e quello del negozio quasi più sottile del vetro che li divide.

Pensiamo, per esempio, ad una vetrina che egli ha progettato per pubblicizzare scarpe da donna [fig. 4], nella quale Steiner dà vita ad un luogo che si propone al passante come un eco della strada, attirandolo letteralmente all'interno della rappresentazione.

La vetrina del negozio, che espone in bella mostra numerose paia di scarpe, “arretra” e si apre una sorta di corridoio parallelo al marciapiede su cui camminano i passanti, nel quale una mamma e il suo bambino si fermano ad ammirare la merce, idealmente insieme a chi passeggia sotto i portici. Il gioco virtuosistico dell'immedesimazione è totale e la simbiosi interno/esterno si compie, appena incrinata dalla lastra di vetro.

In quei primi anni cinquanta, soluzioni di questo genere sono dunque ricorrenti nei progetti di Steiner, che però sembra poi gradualmente rinunciare ad applicare

sistematicamente quelle trovate più teatrali, che caratterizzavano i suoi primi progetti, per allinearsi ai modi considerati più moderni, che andavano sempre più diffondendosi, incentrati su allestimenti più essenziali, che puntavano a dare ampia visibilità alla merce, secondo le succitate indicazioni di Munari.

Fig. 4: Albe Steiner, Vetrina per la filiale di piazza del Duomo di Milano de La Rinascente. Courtesy AALS, Archivio Albe e Lica Steiner, DPA, Politecnico di Milano.

Steiner realizza, così, vetrine in cui viene a mancare quell'effetto di *trompe l'oeil*, di condivisione dello spazio della città e della vita urbana che nelle sue prime ricerche egli andava evidentemente cercando. Esempio di questa diversa tipologia progettuale è la campagna per la *Fiera del Bianco* del 1954, nella quale egli propone «vetrine allestite con fili di plastica usati come piani d'appoggio», come recitano i suoi appunti su alcuni bozzetti.

L'autore

Cristina Casero è storica dell'arte contemporanea e docente di Storia della Fotografia e della Grafica editoriale e pubblicitaria presso l'Università degli Studi di Parma, dove è ricercatrice. Si è laureata in Lettere Moderne, con indirizzo artistico, all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dove ha conseguito il diploma di Specializzazione in Storia dell'Arte e delle Arti Minori e il dottorato di ricerca in Storia dell'Arte Lombarda. I suoi studi si sono concentrati sulle esperienze della cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra, approfondendo l'opera di alcuni protagonisti di quel momento, tra cui Gianni Dova e Alfredo Chighine, del quale sta collaborando a realizzare il catalogo ragionato

dell'opera pittorica. Parallelamente ha condotto studi sulla scultura ottocentesca italiana, indagando l'opera di Pompeo Marchesi e degli scultori viggiutesi, e più approfonditamente la figura di Enrico Butti e la produzione degli autori attivi sulla scena lombarda a cavallo tra Otto e Novecento, interessandosi particolarmente alla articolata questione del realismo nella scultura della fine del XIX secolo; queste ricerche sono state incentrate, soprattutto, sulle complesse relazioni tra gli scultori, le istituzioni, la critica e il pubblico, senza trascurare i legami della produzione visiva con le questioni politiche, sociali e civili dell' Italia del tempo. Su questa linea, anche le indagini più recenti, sugli ultimi quaranta anni del Novecento, dedicate soprattutto all'immagine fotografica, nelle sue diverse accezioni. Ha scritto saggi pubblicati in volumi o cataloghi di mostre e articoli su riviste specializzate; recentemente ha curato con Elena Di Raddo il volume *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana* (Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009) e con Michele Guerra, *Immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni* (Diabasis, Reggio Emilia 2011).

E-mail: cristina.casero@unipr.it

Essenziale bibliografia di riferimento

Baldini, R 1954, "*Stile Industria*", n. 2, ottobre 1954; pubblicato anche in *Il design italiano degli anni '50,* Editoriale Domus, Milano 1980, p. 211.

Benjamin, W 2000, *I 'Passages' di Parigi*, in R. Tiedemann (a cura di), *Opera complete di Walter Benjamin*, vol. IX, Einaudi, Torino.

Cretara, F 1961, *La teoria del vetrinista moderno,* Editrice San Marco, Bergamo.

Dorfles, G 1977, *Albe Steiner: comunicazione visiva*, Fratelli Alinari, Firenze.

Francesconi, R 1994, *Azienda come cultura. La Rinascente*, Baldini & Castoldi, Milano.

Gunetti, L 2011, *Verso un'estetica culturale e sociale della grande distribuzione. I modelli La Rinascente e Coop,* Martini L (a cura di), *Il turismo e il commercio nell'arte, nel cinema, nell'architettura e nella pubblicità*, Cambi Editore, Poggibonsi, in corso di pubblicazione.

Munari, B & Bertonati, E 1961, *Vetrine negozi italiani*, Editrice per l'Ufficio Moderno, Milano.

Rinascente 1968, *La Rinascente. Cinquanta anni di vita italiana,* Stabilimento Poligrafico Colombi, Pero.

Steiner, A 1978, *Il mestiere del grafico*, Einuadi, Torino.

Steiner, A 2006, *Albe Steiner*, Edizioni Corraini, Milano.

Papadia, E 2005, *La Rinascente,* Il Mulino, Bologna.

Volli, U 2008, *Semiotica della pubblicità*, Laterza, Roma-Bari.

Fonti archivistiche

*AALS, Archivio Albe e Lica Steiner***,** DPA, Politecnico di Milano, DT/48 – La Rinascente.

AALS, Archivio Albe e Lica Steiner, DPA, Politecnico di Milano, FL/34.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Roberta Gandolfi

La parete nera. Dispositivi della memoria nella messinscena de *L'istruttoria* di Peter Weiss, ad opera del Collettivo di Parma[1]

Abstract

Nel 1984, con la messinscena de *L'istruttoria* di Peter Weiss, il Collettivo di Parma realizza un originale e efficace dispositivo scenico, una architettura che ingloba sia attori che spettatori. Pernio del dispositivo è una lunga parete obliqua, che funge da cerniera fra due dimensioni spazio-temporali - quella del prologo e quella degli eventi narrati, quella del presente e quella del passato - instaurando una mirabile drammaturgia scenica di evocazione onirica della tragedia dell'Olocausto. Il saggio descrive e analizza il funzionamento e i significati agiti da tale scrittura di scena, sullo sfondo del dibattito contemporaneo riguardante la memoria della Shoah e l'«era del testimone» (Wieviorka 1999).

Since 1984 the company il Collettivo (based in Parma, Teatro Due) proposes a memorable production of Peter Weiss's *Die Ermittlung*. The production does not adapt to usual stages but takes place into a scenic architecture, specifically deviced to comprehend both actors and audience. A long black wall functions as a hinge between two different dimensions in space and time: on the one side of the wall, the 'real' dimension of Present time, on the other side of the wall, the fictional, fantasmatic dimension of the Past (the narrative of the Holocaust). My essay describes and analyzes such scenic device and its dramaturgy of oniric evocation, while taking in account the contemporary debate about the «era of witness» (Wieviorka 1999).

Capolavoro del teatro-documento europeo, *L'istruttoria* di Peter Weiss snoda una agghiacciante rievocazione dei campi di sterminio nazisti lungo 11 canti. Come altrettanti gironi danteschi, ogni canto corrisponde a una tappa dell'iter dei detenuti nel calvario del lager di Auschwitz, secondo una toponomastica dei luoghi della

[1] Il saggio nasce da alcune lezioni su *L'istruttoria*, parallele alla visione dello spettacolo, che ho tenuto negli ultimi anni (2008-2010) nei miei corsi di Storia del teatro contemporaneo e Storia della regia teatrale, presso l'Università di Parma. Il regista Gigi Dall'Aglio ha accettato a più riprese di partecipare alle lezioni per approfondire vari aspetti dello spettacolo, e alcune delle sue riflessioni sono qui riportate fra virgolette, con la dicitura "Dall'Aglio, testimonianza orale, incontro presso l'Università di Parma". Le foto di scena dello spettacolo sono state realizzate da Marco Caselli Nirmal e fanno parte dell'archivio del Teatro Due. Ringrazio la direzione del Teatro Due per l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini, Gigi Dall'Aglio per il generoso dialogo avviato con noi in questi anni, e gli studenti che hanno partecipato agli incontri con *L'istruttoria*, cui sono debitrice di osservazioni e descrizioni collettive dello spettacolo che hanno ispirato questo contributo.

sofferenza, che parte dall'arrivo dei convogli dei treni (primo canto della banchina) allo sterminio nelle camere a gas (undicesimo canto dei forni). Il settimo canto è quello della parete nera, il muro delle fucilazioni di Auschwitz, dove avvenivano le esecuzioni a sangue freddo di coloro che erano condannati dal tribunale militare: «in media 100-150 condanne a morte» (Weiss 1966, p. 161) ogni due settimane.

> TESTIMONE 3
> Le fucilazioni venivano eseguite
> davanti alla Parete Nera
> nel cortile del Block Undici
> GIUDICE
> Dov'era il Block Undici
> TESTIMONE TRE
> In fondo a destra nel vecchio Lager
> [...]
> GIUDICE
> Dov'era la parete nera
> TESTIMONE 3
> Di fronte alla porta sul muro di fondo
> GIUDICE
> Com'era la Parete Nera
> TESTIMONE TRE
> Era fatta di grosse tavole
> Ai lati aveva due parapalle
> disposte ad angolo
> Il legno era coperto
> di tela da sacchi catramata
> (Weiss 1966, pp. 151-152).

Nel 1984 il Collettivo di Parma realizza una intensa creazione scenica de *L'istruttoria*, che è tutt'ora in repertorio e che il Teatro Due ripropone ritualmente per circa una settimana ogni anno, solitamente in occasione della giornata della Memoria.

La dimensione scelta per narrare l'Olocausto è intima, di vicinanza e contatto fra attori e spettatori, e si regge su un dispositivo scenico bifronte strutturato lungo un muro nero: una parete obliqua funge da cerniera fra due dimensioni spazio-temporali, quella del prologo e quella degli eventi narrati, quella del presente e quella del passato, instaurando una efficace e mirabile drammaturgia della evocazione e

della memoria. È questa drammaturgia scenica che intendo descrivere e considerare, mettendone in luce i meccanismi e i linguaggi, sullo sfondo di una interrogazione che tiene presenti le grandi questioni legate alla memoria della Shoah: la sua inconcepibilità, il dibattito sulla sua irrappresentabilità, e al contempo il suo dare vita a quella che la storica Annette Wieviorka (1998) ha chiamato l'«era del testimone».

Fig. 1: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal, *L'istruttoria* del Collettivo, primo canto. Il primo testimone è stretto fra la parete nera e gli spettatori, le cui teste si vedono in controluce.

Primo tempo, del passaggio: il muro come soglia fra mondo presente e mondo evocato

> Nel rappresentare questo dramma non si deve cercare di ricostruire l'aula del tribunale in cui si svolse il processo sul lager. Agli occhi dell'autore tale ricostruzione appare impossibile quanto una raffigurazione del lager sulla scena (Weiss 1966, nota p. 253).

Il dramma di Peter Weiss rielabora in presa diretta, attraverso un accorto e selettivo montaggio, le testimonianze rese durante il processo che si svolse a Francoforte dal 20 dicembre del 1963 al 20 agosto del 1965 contro un gruppo di SS e di funzionari del lager di Auschwitz. Ma *L'istruttoria* non è la rappresentazione realistica di un dibattito processuale, poiché il testo drammatico assume la forma

dell'*oratorio*, come recita il sottotitolo, rifacendosi alla tradizione antica di accusati e testimoni concepiti come coro, con voci isolate che emergono dal coro come i corifei delle tragedie antiche (Bablet 1970, p. 162). Il registro estetico tende per più versi all'astrazione, sia nella riduzione dei testimoni all'anonimato che per quanto riguarda l'ambientazione del dramma. Weiss si esprime chiaramente per scoraggiare una qualsiasi ricostruzione realistica dei due luoghi evocati: l'aula del tribunale (peraltro mai descritta nel dramma, né a livello testuale né paratestuale, ma inevitabilmente suggerita dalla natura dei personaggi: giudici, imputati e testimoni) e i luoghi del lager (questi sì fortemente evocati, nominati e ricostruiti sia nelle deposizioni dei testimoni che attraverso le titolazioni dei canti, secondo la toponomastica letteraria cui accennavo in apertura). Non si tratta solo, da parte di Weiss, di una predilezione tecnico/estetica per soluzioni allestitive anti-realistiche, ma di una sua consapevolezza culturale circa la sfida alla rappresentabilità che pone la Shoah[2]. Peraltro, evitando deliberatamente ogni *pars construens* relativa all'allestimento del dramma, Weiss fa spazio a un vasto arco di soluzioni possibili, secondo le diverse progettualità registiche e allestitive.

In un bel saggio dedicato ai tanti allestimenti europei de *L'istruttoria* negli anni Sessanta, Denis Bablet (1970) illustra le varie opzioni intraprese a riguardo dai teatranti. In alcuni casi si preferì rinunciare a concretizzare i luoghi evocati dalle testimonianze, attenendosi a letture sceniche che si concentravano sul valore evocativo della parola poetica e stimolavano una ricezione basata sulle dimensioni dell'oralità e dell'ascolto, rispettando il sentimento di irrappresentabilità dell'inferno nazista che allora si faceva strada nelle coscienze europee. In altri casi si puntò a una visualizzazione, non tanto degli ambienti evocati nel dramma, quanto della sua struttura formale, della composizione ternaria che a più livelli caratterizza la *pièce*: così ad esempio Erwin Piscator la concretizzò in scena nella disposizione dei gruppi corali [fig. 2], e una analoga intenzione registica connotava anche la regia di Bergman a Stoccolma, nel 1966.

Altra soluzione ancora, di carattere più creativo, distinse la memorabile regia del Piccolo Teatro a firma di Virginio Puecher (1967, l'unico altro allestimento italiano de *L'istruttoria*), che attualizzò il tema dello sterminio di massa con una ambientazione di timbro mass-mediatico, allestendo nei palasport un enorme set di ripresa televisiva, dove la deposizione delle testimonianze si sovrapponeva alla proiezione ingrandita dei volti dei testimoni e si alternava con la proiezione di video-documentari sull'Olocausto[3].

[2] Tale questione è ben presente nella coscienza europea contemporanea: sul tema, dal punto di vista del teatro, cfr. Rokem 2000 e Schumacher 1998.

[3] Un'analisi comparativa fra le due regie di Puecher e di Dall'Aglio (*Storia e Performance. Un confronto fra i due allestimenti italiani de* L'istruttoria *di Peter Weiss)* è stata oggetto del mio intervento al

Fig. 2: *L'istruttoria* di Erwin Piscator, Berlino, 1965 (da Bablet 1970, p.175). È ben visibile la struttura ternaria dell'ambientazione scenica: i giudici, i testimoni (di spalle al pubblico) e gli imputati.

Venti anni dopo, quale ambientazione creare per una messinscena che, in consonanza con i tempi storici, si vuole meno documentale e di denuncia, e più evocativa e di memoria? Sono cambiate le forme della trasmissione culturale ed è cambiato anche il teatro: l'ensemble del Collettivo arriva a *L'istruttoria* forte dei nuovi linguaggi della scena che si sono affermati negli anni Sessanta e Settanta, grazie alle pratiche del nuovo teatro di cui la stessa compagnia parmense è protagonista, come promotrice della straordinaria e dimenticata stagione dei teatri universitari (ancora tutta da scrivere e da documentare) e poi con l'elaborazione di un linguaggio teatrale di originale stampo brechtiano[4]. Sono certamente anche presenti, nella profonda e meditata cultura teatrale del regista del Collettivo, Gigi Dall'Aglio, le soluzioni intraprese dai colleghi e maestri europei nell'esplorazione del teatro come luogo di memoria; la valenza evocativa della scena teatrale è passata infatti, in questi decenni, dalla drammaturgia delle parola alle drammaturgie dei corpi e degli oggetti di scena (così, ad esempio, il teatro del ricordo di Tadeusz Kantor ibrida con timbro evocativo e straniante l'uomo e le cose, l'organico e l'inorganico, ciò che è vivente e ciò che non è più; mentre negli spettacoli di Brook e Grotowski la nostalgia delle

Convegno internazionale dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura, dedicato a "Performance e Performatività", svoltosi a Messina dal 18 al 20 novembre 2010 (gli atti sono di prossima pubblicazione sul primo numero della rivista telematica *Mantichora*, 1, 2011, a cura di Dario Tomasello)

[4] In generale, sul lavoro della compagnia esiste soltanto un libro di Luigi Allegri (1983), che prende in analisi l'importante trilogia shakespeariana realizzata subito prima de *L'istruttoria*.

origini si esprime in una matericità povera, fatta di materiali grezzi, e nell'uso degli oggetti come segni metamorfici, soggetti a continua rinominazione ludica e semantica: cfr. Mango 2003, pp. 241-252).

Ritroviamo affini codici linguistici nella regia de *L'istruttoria,* che dispiega una drammaturgia della memoria poggiata sulla materializzazione scenica di cose, oggetti, odori, suoni, persone e azioni evocate nei ricordi dei testimoni. Oggetto primo di tale concretizzazione è la parete nera del settimo canto, che assume una importanza centrale nell'originale dispositivo scenico creato ad hoc per lo spettacolo. Non si tratta di una scenografia pensata per adattarsi ad un usuale palcoscenico, bensì di una architettura scenica che ingloba sia attori che spettatori e che detta e informa la drammaturgia registica, permettendo e prescrivendo modi d'uso che mi accingo a descrivere.

Un muro nero lungo 11 metri corre su due gradini, rialzato a 40 centimetri da terra, e taglia obliquamente uno spazio rettangolare per tutta la sua lunghezza, creando un effetto ottico di punto di fuga a una delle sue estremità. L'effetto è accentuato dall'altezza digradante della parete, che misura 3,50 metri sulla destra e scende a 2,20 metri sul lato sinistro. Lo spazio scenico viene così diviso in due: al di qua del muro si viene a creare una zona stretta e piccola, triangolare, attrezzata a camerino comune degli attori, con cinque postazioni per il trucco; al di là del muro si apre una zona molto più ampia, trapezoidale, con un'area di gioco scenico stretta fra il muro e una compatta gradinata di posti a sedere. L'architettura spaziale è così modulata per accogliere in entrambi gli ambienti sia attori che spettatori, fino ad un massimo di 250 persone[5].

Il muro/soglia, e i due spazi che esso separa e collega come due facce di una medaglia, ha valenza liminale e di passaggio fra due dimensioni di realtà, quella del tempo presente e quella del tempo evocato. Esso attiva una dimensione spettatoriale itinerante; se l'iter narrativo è un iter della memoria lungo le tappe del lager, anche noi spettatori compiamo un percorso che è insieme interiore e esteriore.

Il nostro cammino parte nel piccolo spazio triangolare, *al di qua* del muro, nella zona di preparazione al viaggio teatrale e mnemonico. Assistiamo in silenzio al trucco degli attori mentre ascoltiamo da una voce registrata un lungo passaggio de *La divina mimesis* di Pasolini (poeta molto amato dal Collettivo)[6] :

[5] Questo dispositivo scenico può essere montato in vari luoghi, al limite (come succede in alcuni casi quando *L'istruttoria* è in tournée) anche sul palcoscenico di un teatro all'Italiana, utilizzato però in modo da includervi anche il pubblico. Il numero degli spettatori presenti è regolabile con la disposizione variabile dei gradoni.

[6] Nel loro *Amleto* del 1979 avevano ad esempio inserito frammenti di *Uccellacci Uccellini*: cfr. Allegri 1983, p. 21.

Intorno ai 40 anni mi accorsi di trovarmi in un momento molto oscuro della mia vita. Qualunque cosa facessi, nella Selva della realtà dell'anno a cui ero giunto, assurdamente impreparato a quell'esclusione della vita degli altri che è la ripetizione della propria, c'era un senso di oscurità. […] E così l'Inferno che cercheremo di descrivere ora è quello che è stato semplicemente descritto da Hitler. È attraverso la sua politica che l'irrealtà si è veramente mostrata in tutta la sua luce. È da essa che i borghesi hanno tratto vero scandalo, hanno vissuto la vera contraddizione della loro vita (Materiale di scena, archivio personale del regista: dattiloscritto con i passaggi de *La divina mimesis* recitati durante lo spettacolo).

Fig. 3: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal. Al di qua del muro: il prologo nello spazio triangolare, allestito quale camerino degli attori.

Il testo di Pasolini accentua l'interpretazione in chiave dantesca, di calata all'inferno, de *L'istruttoria*. Anche se venne dato alle stampe solo nel 1975, esso data agli anni 1963-1965, gli stessi della composizione dell'oratorio di Weiss, e testimonia una affine sensibilità, due interessanti forme di intertestualità e attualizzazione del poema dantesco, che lo spettacolo mette intelligentemente in risonanza. Introdurre a *L'istruttoria* tramite *La divina mimesis* significa mettersi alla ricerca del lato oscuro del testo di Weiss e prevederne un ingresso rituale:

Come un naufrago che esce dal mare e si aggrappa a una terra sconosciuta, mi voltavo indietro, verso tutto quel buio devastato e informe. […] E mentre rovinavo

> giù, ecco che mi apparve una figura, in cui io dovevo ancora una volta riconoscermi, ingiallita dal silenzio. […] «Per il tuo bene, mi pare la cosa migliore condurti in un luogo che altro non è che il mondo. Oltre noi non andremo, perché il mondo finisce col mondo» (Materiale di scena, archivio personale del regista: dattiloscritto con i passaggi de *La divina mimesis* recitati durante lo spettacolo).

Una donna a questo punto apre una porticina intagliata nella parete nera, invitandoci ad oltrepassarla. Lungo tutto lo spettacolo, l'attrice Tania Rocchetta sarà la nostra guida, assumendo per noi la funzione del Virgilio dantesco (suggerita anche nel testo pasoliniano, nella figura del doppio di se stesso) e al contempo incarnando le figure del procuratore e dei giudici previste dal testo di Weiss.

Al di là del muro, oltre la porticina, facciamo ora il nostro ingresso nel Passato, nell'oscurità della memoria, nell'irrealtà pasoliniana. È come se scendessimo dai convogli dei deportati, sulla banchina del lager, perché ci ritroviamo ammassati nello spazio scenico trapezoidale - ingombro soltanto di un grosso tavolo - delimitato dalla parete nera da un lato, e dall'altro da un cordone bianco che ci impedisce l'accesso alla gradinata, peraltro immersa nell'oscurità.

Lì in piedi, stretti gli uni agli altri, siamo letteralmente attraversati dalle azioni sceniche di alcuni personaggi, che riusciamo a visualizzare grazie a fasci di luce mirata che squarciano il buio. Inizia ora il primo canto de *L'istruttoria*, il canto della banchina. In mezzo a noi, nascosto dai nostri corpi, un uomo scarabocchia qualcosa rannicchiato a terra, poi si alza per rispondere alle interrogazioni della guida/procuratore e testimonia usando la parete a mo' di lavagna: ai tempi del lager era il dirigente della stazione terminale dei trasporti, e disegna con un gesso lo schema della banchina, i blocchi dei vagoni da cui scendevano stremati i deportati.

Fig. 4: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal. Al di là del muro: il primo canto, con gli spettatori deambulanti.

GIUDICE Tutti i trasporti avevano lettere di vettura
TESTIMONE 2 Le lettere di accompagno c'erano di rado
C'erano solo cifre marcate sul vagone
Col gesso
GIUDICE che cifre
TESTIMONE 2 60 capi 80 capi secondo i casi
(Weiss 1966, p. 17).

Seguiamo con lo sguardo lui e la donna-Virgilio, che muovendosi fra noi annota le sue parole su un registro; poi chiama in causa un altro imputato che era nascosto sui gradoni bui: il dottor Capesius, responsabile della selezione degli *häftlinge* ai tempi del lager, scende arrogantemente fra di noi fendendo la folla. Solo al termine della sua testimonianza la nostra guida slaccia il cordone bianco e con un gesto ci invita a prender posto sulle gradinate. Ci spostiamo e ci sediamo in silenzio, guadagnando così la postura classica dello spettatore (frontale e seduta, da testimone) solo dopo aver attraversato gli altri luoghi del dispositivo scenico, secondo una direzione di marcia, dal camerino alla scena, inversa rispetto a quella normalmente prevista per il pubblico, e consueta invece agli attori.

Durante un incontro con i miei studenti, Gigi Dall'Aglio ci ha spiegato il senso del corpo a corpo collettivo con gli attori e dell'attraversamento all'incontrario che caratterizza questo primo tempo dello spettacolo: «più che far vivere al pubblico la

situazione di persone deportate, mi interessava arrivare a farlo sedere in modo diverso, come diceva Genet, 'dopo esser passati da un cimitero'». Questo dispositivo scenico non ha mera funzione di ambientazione, ma parte dall'esigenza di costruire un tipo particolare di interazione con gli spettatori, secondo una "scrittura di relazione" (Mango 2003, pp. 196-214) che ingloba il pubblico nell'evento teatrale. Più che coinvolgerci in quanto personaggi dentro all'intreccio drammaturgico, si tratta di accompagnarci lungo una dimensione rituale, di rito di passaggio, dall'al di qua della realtà del teatro (i camerini degli attori) nell'al di là finzionale della tragedia evocata, per incentivare l'effetto di presenza della narrazione scenica. Accediamo infatti allo spazio/tempo della memoria come parte in causa del dispositivo drammaturgico, quasi scambiandoci le parti con il dottor Capesius (possiamo sederci solo dopo che lui, nascosto nel buio dei gradoni, è convocato nell'arena di gioco), e continueremo a sentirci parte coinvolta anche per il resto dello spettacolo, chiamati a render presente a noi stessi una tragedia che nasce dalla nostra stessa cultura.

L'azione scenica si snoderà d'ora in avanti, di canto in canto, davanti ai nostri occhi, con pochi arredi fissi disposti nello spazio trapezoidale; il suolo è nero come la parete; al lato corto del trapezio e perpendicolare ai gradoni c' è un pianoforte, dove un musicista accompagna musicalmente in più momenti l'evocazione scenica. Al lato opposto e sbilanciato in avanti, disposto obliquamente rispetto a noi spettatori, c'è una ingombrante scrivania con microfono, che funge da postazione del procuratore-guida. Quando prendiamo posto a sedere, la prima evocazione ambientale, la banchina d'arrivo della stazione del lager dove siamo stati affastellati, transita e si dissolve nell'evocazione del tribunale; il carattere astratto dell'ambientazione (né tribunale né lager, proprio come voleva Weiss) permette il dispiegarsi narrativo di una narrazione onirica che ingloba due tempi storici, perché i personaggi trapassano, nello stesso spazio, dal rievocare (rendere testimonianza davanti al giudice e a noi uditori) al rivivere (visualizzare il passato, compiere le azioni e incarnare le relazioni del lager).

Secondo tempo, del racconto e dell'ascolto: il muro sghembo, la memoria onirica e l' era del testimone

La parete nera dello spettacolo non origina solo dal settimo canto di Weiss, non è solo ispirata al muro delle fuciliazioni di Auschwitz, ma intercetta e declina scenicamente anche altri immaginari semantici: Gigi Dall'Aglio ci ha raccontato che all'origine del progetto allestitivo vi è la fotografia storica di un ghetto ebraico, con le strette case attaccate le une alle altre: «Mi immaginavo che tutti uscissero dalle

porte, a raccontare cos'era successo». Così sulla scena del Collettivo la parete nera è intarsiata di 5 piccole porte da cui appaiono e scompaiono i personaggi[7], e il muro diventa dispositivo di racconto, lungo un dolente doppio registro, insieme epico e fantastico.

Il muro è dispositivo di narrazione epica nel suo farsi superficie di scrittura: infatti, col procedere della narrazione scenica, gli attori segnano sulla parete/lavagna il titolo dei singoli canti, scandendo così in forma scritta la via crucis narrativa ideata da Weiss. Tale procedimento di "letteralizzazione del teatro", volutamente brechtiano (Brecht 2001, pp. 37-70), fa rima con la presenza concreta del testo drammatico, che la guida/procuratore tiene sempre con sé sulla propria scrivania, aprendolo e leggendolo a più riprese, senza limitarsi a pronunciare le battute del proprio personaggio, ma ripercorrendo a voce alta ampi stralci delle testimonianze. Le sue parole (spesso contemporanee alla titolazione dei canti sulla parete nera) danno il via al concretizzarsi di figure e immagini: la guida dantesca è dunque, tramite il libro, attivatrice e custode di memoria. Tali modi d'uso della parete-lavagna e del libro ci indicano che la loro funzione epico/straniante si ibrida con una forte valenza evocativa: la lettura esplicita del testo di Weiss funziona come convocazione in scena dei protagonisti, ché gli imputati e i testimoni appaiono via via, a sorpresa, attraverso le porte/aperture del muro, dando vita alla dimensione fantasmatica della memoria.

Così ad esempio, davanti alla comunità seduta degli spettatori/testimoni, ha inizio il secondo canto del lager.

TESTIMONE 8
Prima della deportazione
avevamo consigliato agli Häftlinge
di portare la maggior quantità possibile di valori
biancheria abiti denaro strumenti
col pretesto
che sul posto in cui li avrebbero insediati
non avrebbero trovato nulla
Così portarono con sé ogni avere
Parecchia roba veniva loro sottratta
sulla banchina nella cernita preliminare
I medici della selezione

[7] Tre porte sono collocate lungo il lato sinistro del muro, a una distanza di due metri l'una dall'altra; una quarta porta è solo disegnata e non ha alcuna funzionalità scenica, mentre la quinta, al lato destro e basso del muro, è più piccola delle altre, per rafforzare il senso di fuga prospettico (è la porta attraverso la quale entrano in scena gli spettatori).

prendevano non solo oggetti d'uso
ma gioielli e valuta
che mettevano da parte a valigiate
(Weiss 1966, pp. 37-38).

Fig. 5: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal. Secondo canto, del Lager.

Mentre il titolo del canto viene velocemente tracciato sulla destra della parete nera, e il procuratore legge domande e testimonianze che rievocano tale pratica di privazione di beni e identità, un uomo e una donna fanno ingresso dalla porta laterale sinistra della parete nera. Aprendosi, la porta lascia filtrare dietro di loro un fascio di luce, che taglia obliquamente la scena spingendoli letteralmente in avanti e convocandoli in scena. I due vengono posti in piedi nello spazio vuoto, si spogliano lentamente e i loro indumenti vengono posti meticolosamente davanti a loro, insieme ai contenuti delle loro valige, come in un inventario museale. Queste figure umane sono mute - per Primo Levi, ricordiamolo, il testimone muto, colui che non è sopravvissuto, è emblema del testimone integrale - e muti e altrettanto eloquenti sono questi reperti oggettuali, componenti essenziali di una drammaturgia della scena che procede alla concretizzazione del ricordo. Tale *démarche* registica è chiaramente documentata nelle *Note per il materiale di scena* (inedite, archivio del Teatro Due) con le loro sottolineature di ogni parola delle testimonianze che rimanda alla materia, agli oggetti, alle cose, con le loro amplificazioni del mondo oggettuale

tramite gli appunti scritti a penna a lato del testo; a questo lavoro si aggiunge poi la ricerca concreta degli oggetti, condotta collettivamente:

> Abbiamo lavorato sulla nostra memoria dell'epoca di guerra, non una memoria diretta, ma schegge di memoria, quelle passate nelle conversazioni della zia e della mamma mente parlavano sottovoce sorseggiando il caffé; abbiamo ritrovato nelle nostre case gli oggetti di quella vita quotidiana; ciò che abbiamo sentito, abbiamo saputo; abbiamo costruito una memoria onirica (Gigi Dall'Aglio, testimonianza orale).

Apro qui una parentesi perché questa strategia di concretizzazione della memoria non è solo un espediente tecnico per la messinscena, ma va invece interrogata e compresa culturalmente, come un modo forte e pregante di declinare l'«era del testimone». La storica Annette Wieviorka, cui si deve lo studio omonimo, ha interrogato il modo in cui la coscienza europea è lentamente venuta a patti con l'immensa tragedia del Novecento, l'Olocausto: la sua riflessione «sulla produzione delle testimonianze, sulla sua evoluzione nel tempo, sul ruolo svolto dalle testimonianze nella costruzione del racconto storico e della memoria collettiva» (Wieviorka 1999, p. 16) ci dice di uno slittamento di status della figura del testimone della Shoah, da un fase di rimozione e di marginalizzazione nel primo dopoguerra, ad una successiva, dove progressivamente tale figura si impone a garante e fonte di autenticità della indagine storica (anche contro le cautele degli storici di professione, propensi ad accertare i fatti tramite ricostruzioni documentali, di fronte alla natura complessa della dimensione del ricordo, del suo complicato impasto di passato e presente, di soggettività e oggettività). La memoria del genocidio diventa così parte integrante e costitutiva dello spazio pubblico e politico in Occidente e in Israele. L'avvento del testimone, scrive la storica, si può far risalire al Processo Eichmann svoltosi a Gerusalemme nel 1961: a differenza del processo di Norimberga del 1947, dove le condanne contro i criminali di guerra si basarono soprattutto su varie forme di documentazione scritta e visiva, con un ricorso minimo alle testimonianze, il processo Eichmann aprì una strategia processuale che valorizzava le deposizioni orali, orchestrandole attentamente e facendo uscire dall'ombra i sopravvissuti al lager e la rimozione collettiva dei loro ricordi. L'intento culturale e politico era quello di non limitarsi a ricostruire un pezzo di storia a futura memoria, ma di dare «al fantasma del passato» la «dimensione del reale» (Gideon Hausner in Wieviorka 1999, p. 84), di imprimere nello spazio pubblico una memoria calda, diversa da quella fredda degli archivi perché costruita sui racconti in prima persona dei testimoni. Iniziano una nuova era processuale e narrativa e un nuovo modo di fare

storia e memoria; l'avvento della storia orale si basa sulla produzione delle testimonianze e sulla loro considerazione come documenti, mentre a teatro, nel cinema, nelle varie forme di rappresentazione e di simbolizzazione della Shoah, la figura del testimone acquista una centralità prima impensata.

Il processo di Francoforte, l'oratorio di Weiss e lo spettacolo del Collettivo sono eventi e opere che rientrano tutti nell'era del testimone, come anche *Shoah* di Lanzmann e tante altre rappresentazioni giuridiche e artistiche dell'Olocausto. È interessante considerare come la declinano simbolicamente: il testo di Weiss degli anni Sessanta e la messa in scena di Parma degli anni Ottanta perseguono infatti a questo riguardo intenti decisamente diversi.

Ne *L'istruttoria* di Weiss, le deposizioni processuali rese a Francoforte passano dal medium orale a quello scritto, dalla corporeità della testimonianza diretta all'architettura narrativa dell'oratorio letterario. Weiss non mira alla forza emotiva della singola testimonianza ma vuole far emergere l'immenso valore documentale dell'insieme delle deposizioni. Sono i fatti a interessarlo, l'enormità dello sterminio di massa ancora rimosso dalla coscienza europea: «Desideravo investigare scientificamente la realtà di Auschwitz per mostrare al pubblico nei minimi dettagli cos'era successo» (Weiss, in Bablet 1970, pp. 158-159). L'autore si prefigge lo scandalo della verità: importa denunciare e comprendere la dimensione di massa dello sterminio e la sua pianificazione programmatica. Per questo egli depotenzia la dimensione individuale delle figure dei testimoni a vantaggio di una figura corale, collettiva e dunque anonima. I testimoni subiscono, nel dramma, un processo di astrazione parallelo a quello cui è sottoposto lo spazio, nei termini dell'anonimato e dell'interscambiabilità. Fin dall'elenco iniziale, i personaggi non sono indicati con il loro nome, ma con i loro ruoli: un procuratore, un rappresentante della difesa e un rappresentante dell'accusa; 18 accusati, che «impersonano figure reali» (nel corso del dramma i testimoni li rievocano con nome e cognome, ma l'autore attribuisce loro le battute in quanto «imputato 1», «imputato 2», e così via) ; infine 9 testimoni che «impersonano alternativamente i più diversi personaggi anonimi» (Weiss 1966, p. 11). Sulla differenziazione fra la personalizzazione degli imputati e l'anonimato dei testimoni, Weiss insiste anche nella nota finale: i testimoni non hanno nome come non l'avevano nel lager (spoliazione dell'identità) anche perché la loro funzione drammaturgica è di portavoce, di relatori dei fatti. Tale anonimato rimanda anche alla dimensione corale della tragedia, e non a caso le più famose messinscene dell'*Istruttoria*, coeve all'uscita del dramma, si reggono su dispositivi di coralità scenica. In altre parole, Weiss interpreta e riconduce l'avvento del testimone entro la cornice politica di un'arte documentale di matrice brechtiana, giocata sul distanziamento: ed è certamente giusto dire anche nel caso de *L'istruttoria* che

> il distanziamento non impedisce di provare empatia per le vittime né orrore per un sistema complesso che ha prodotto la morte di massa. Restituisce invece dignità all'uomo pensante, proprio quella dignità che il nazismo aveva spazzato via giocando sulle emozioni, specialmente durante i raduni di massa, o sui sentimenti, come l'odio (Wieviorka 1999, p. 103)[8].

Nel 1984, il Collettivo interpreta in modo diverso l'era del testimone, puntando ad una personificazione calda dei personaggi e ad un effetto di presenza che si distanzia dal rigoroso raffreddamento stilistico scelto da Weiss. Scartando soluzioni allestitive legate alla coralità e all'anonimato, l'ensemble di Parma si indirizza verso la personificazione e l'individualizzazione, convinto che si debba restituire a tutti i personaggi un volto e una storia. Gigi Dall'Aglio ci ha raccontato i motivi di questo approccio: a lui e ai suoi compagni non interessa soltanto la ricostruzione dei fatti (la fase della documentazione dell'Olocausto si è ormai compiuta), ma anche e sopratutto un altro aspetto del testo: l'indagine nei meccanismi della coscienza, le strategie individuali di convivenza col ricordo, il venire a patti con la propria memoria, le dinamiche interiori di de-responsabilizzazione che, durante il nazismo, permisero a tante persone di farsi parte di una catena di sterminio, e, nei decenni successivi, di dimenticare o di auto-assolversi.

L'invito ad abbandonare la distanza sublime secondo la quale l'universo dei campi di concentramento ci è incomprensibile (un concetto-chiave de *L'istruttoria*, espresso dal testimone 3, figura portavoce dell'autore, a p. 106 del testo) è in effetti leggibile lungo un doppio livello: quello limpido, documentale, indicante la necessità di conoscere i fatti, e un altro, più oscuro e di perenne attualità: la necessità di confrontarsi con il rischio, sempre in agguato, di de-responsabilizzazione verso i propri simili. Per questo il regista e i suoi compagni scelgono di dar rilevanza, fra i personaggi di Weiss, a quelli che esprimono una «posizione intermedia, di chi non è vittima né carnefice, ma viene spinto a compiere atti da carnefice» (Gigi Dall'Aglio, testimonianza orale) quali i medici del lager e gli industriali presso i quali gli häftlinge erano impiegati in massa, e per questo scelgono di incorporare le figure dei testimoni in personaggi individualizzati e creati con introspezione psicologica, capaci cioè di stare in scena non solo come narratori e portavoce dei fatti, ma con la profondità

[8] Wieviorka muove questa considerazione a proposito della storiografia 'fredda' della “Soluzione finale” (tesa a documentare l'Olocausto come macchina di produzione di morte), che, spiega, è una delle due correnti storiografiche che tracciano la storia della Shoah, senza mai incontrarsi con l'altra, 'calda' corrente, scritta dal punto di vista delle vittime. Nell'ambito del dibattito sulla performance della Storia, è interessante notare l'analogia fra questi due modi di fare Storia, e le due correnti di interpretazione del personaggio, calda (di immedesimazione) e fredda (di distanziazione) che attraversano le teorie dell'attore (novecentesche e non solo), secondo la lettura di Luigi Allegri 2009.

della loro biografia. L'individuazione e incorporazione dei testimoni e i meccanismi narrativi e luministici della loro convocazione sulla scena creano un effetto di presenza analogo all'effetto di realtà che proviamo nei sogni; come nei sogni, è inoltre possibile creare corto-circuiti temporali, rendendo ad esempio visibile il gioco dei tempi storici (quello del lager e quello del processo, a vent'anni di distanza), nell'animo e nei comportamenti dei protagonisti, nei loro differenziati ruoli sociali, nel loro modo individualizzato di rendere testimonianza, fra fatica estrema del ricordare e sprezzante gesto di rimozione della memoria.

Tale è la valenza culturale della strategia di concretizzazione e incorporazione di cui ho parlato, che coinvolge oggetti, persone e dispositivo scenico: un declinare l'era del testimone come interrogazione etica sulla nostra implicazione nel tragico scenario della Storia; un coinvolgerci moralmente nell'effetto di presenza ricercato dalla drammaturgia scenica.

L'aspetto tecnico del lavoro sui personaggi ha poi risvolti analoghi alle dinamiche creative che hanno dato vita all'invenzione scenica del muro nero. Anche in questo caso la fonte letteraria si sovrappone a un immaginario visivo: in particolare gli attori ricorrono all'intenso reportage fotografico di August Sander, *I volti della società*, una narrazione epica declinata per ritratti e primi piani dei cittadini della Germania degli anni Venti. L'ispirazione che ne traggono per la creazione dei personaggi è chiara ad esempio nelle figure degli industriali, protagonisti del quinto canto (“La fine di Lili Tofler”), come si può vedere dalle immagini riprodotte qui di seguito [fig. 6 e 7].

Fig. 6: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal. “Canto della fine di Lili Tofler”.

Fig. 7: Il grande industriale, da Sander 1979, p. 46.

Ma torniamo alla parete nera e ai suoi legami con la drammaturgia della memoria. La parete, non dimentichiamolo, è sghemba rispetto alla visuale di noi spettatori (è disposta obliquamente rispetto ai gradoni su cui siamo seduti), e anche solo per questo ci è impossibile assimilarla percettivamente a una funzione di semplice sfondo e dimenticarla. La parete crea, all'interno del dispositivo scenico, un punto di fuga laterale, che mette implicitamente in crisi l'attitudine percettiva alla prospettiva centrale, costringendoci a una percezione straniata; la soluzione di timbro vagamente espressionista (le distorte scenografie espressioniste avevano una parentela stretta con l'emergenza onirica), carica il muro, di canto in canto, di connotazioni e funzioni diverse.

A differenza degli altri, proprio il settimo canto della Parete Nera, è fra i pochi in cui la regia rinuncia a concretizzare in immagini sceniche le deposizioni dei testimoni. La parete non si trasforma neanche per un attimo nel muro delle fucilazioni, seguendo i terribili ricordi dei testimoni, ma viene caso mai investita di una valenza simbolica, funzionando metaforicamente da limite invalicabile della memoria. Lo spunto viene da un passaggio del testo, che il regista eleva a leit-motiv:

GIUDICE
Non andò mai nel cortile del Block Undici
TESTIMONE 1
Forse una volta
Doveva esserci un muro
Ma non l'ho più in mente
GIUDICE
Un muro dipinto di nero
deve pure colpire
TESTIMONE 1
Non l'ho più in mente
(Weiss 1966, p. 157)

Attento a costruire il ritmo dello spettacolo secondo il modello di una sinfonia musicale che alterni sapientemente momenti di esplosione e implosione, passaggi lenti e veloci, Gigi Dall'Aglio affida al settimo canto la variazione ritmica forse più astratta, meno figurativa e narrativa, dell'intero spettacolo. Sulla parete viene scritto il nome del canto, accompagnato da un urlo di donna che si appoggia al muro, mentre una luce forte illumina l'intero spazio scenico e il piano esegue una sonata di scale ad altissimo volume. Inizia un gioco di botta e risposta fra il procuratore e un imputato, così veloce che il significato delle parole si perde, anche a causa delle voci sovrapposte di altri due testimoni entrati nel frattempo nello spazio scenico, che corrono da una parte all'altra, come servi di scena, impegnati a raccogliere da terra gli oggetti esibiti nei canti precedenti e ad introdurne di nuovi, funzionali ai canti successivi. Nel mezzo di questa rapida polifonia vocale per partiture sovrapposte, solo una frase spicca con la chiarezza di un leit-motiv: «non ricordo».

Nell'ultimo canto, la parete nera ritorna a una sua precisa funzionalità scenica e narrativa, mentre la dolente dimensione onirica sprigionata da tutto lo spettacolo volge decisamente all'incubo: il muro ora diventa una parete del forno crematorio. Il gas filtra verso di noi dagli interstizi delle cinque porte, penetra nello spazio scenico per poi invaderlo totalmente quando alcune figure con maschere antigas spalancano le porte, gettando a terra vesti e indumenti che evocano i corpi senza vita dei condannati; l'atmosfera è resa angosciante e claustrofobica dal fumo denso, dai fasci di luce bluastra che irrompono dalle porte aperte, dal frastuono assordante, mentre una voce concitata ripercorre minuziosamente le varie tappe dell'esecuzione, fino all'asfissia. È il massimo di concretizzazione dell'incubo della Storia, realizzato in chiave iperrealista, senza paura del kitsch e della ricerca dell'effetto.

Fig. 8: Foto di scena di Marco Caselli Nirmal: undicesimo canto, dei forni crematori.

Poi tutto tace, le luci che provengono da oltre le porte si spengono, si riaccendono quelle interne all'area di gioco; siamo di nuovo nella sala di deposizione del tribunale e ascoltiamo le ultime brevi dichiarazioni degli imputati e dei testimoni: «nulla rivelava che lì si bruciavano uomini…».

In silenzio, senza applausi, siamo invitati a lasciare l'ambiente, deambulando uno ad uno attraverso una stretta porta d'uscita, mentre la guida/procuratore ci porge un fiore a mo' di ricordo. L'uscita dallo spazio evocativo è ritualizzata, itinerante, così come lo era stata l'entrata. Restiamo turbati da questa esperienza spettatoriale, che tocca le corde interiori del pianto e del compianto, di una *pietas* senza catarsi. Con paradosso solo apparente, è proprio la cornice rituale attivata dallo spettacolo, l'entrare e uscire esplicitamente nella dimensione fantasmatica e onirica della memoria, a garantire l'effetto di autenticità e l'intensità emotiva dello spettacolo.

La cifra scenica aggancia emotivamente gli spettatori che partecipano a questo evento, ancora oggi, con inalterata efficacia. L'operazione si distanzia dal mantenimento in repertorio delle regie famose per ragioni di carattere espositivo, museale, che è tipico dei grandi teatri europei (dal Berliner Ensemble al Piccolo Teatro di Milano). Davanti a sempre nuovi spettatori - i ragazzi delle scuole superiori di Parma, il pubblico serale che viene anche da lontano - i nove interpreti, parte del nucleo storico della compagnia del Collettivo (Roberto Abbati, Paolo Bocelli, Cristina

Cattellani, Laura Cleri, Gigi Dall'Aglio, Giuseppe L'Abbadessa, Milena Metitieri, Tania Rocchetta), ritornano ciclicamente dentro agli stessi personaggi creati un quarto di secolo fa, incorporandoli nelle loro fisionomie che si modificano e invecchiano col tempo, come a un appuntamento con se stessi, con i propri compagni di strada e con le proprie biografie e identità di uomini e donne di teatro. *L'istruttoria* è exemplum e memorandum di sentieri artistici condivisi, segnati dall'impegno etico e civile, dall'incontro con la Storia e dalla responsabilità della memoria.

L'autore

Roberta Gandolfi è ricercatrice di Discipline dello Spettacolo presso l'Università degli studi di Parma. I suoi campi di insegnamento e ricerca riguardano il teatro di regia e le pratiche e le culture sceniche contemporanee, e gli intrecci fra storia del teatro e culture delle donne. Fa parte della Società Italiana delle Storiche. Ha pubblicato il volume *La prima regista. Edith Craig fra rivoluzione della scena e cultura delle donne*, Bulzoni, Roma, 2003; ha promosso convegni ed è co-curatrice di dossier sulle riviste teatrali del Novecento ('Le culture delle riviste', *Culture Teatrali*, 7/8, autunno 2002-primavera 2003, pp. 257-361) sulla scrittura biografica nel campo delle arti performative ('Teatro e gender: l'approccio biografico', *Teatro e Storia* 28, 2007, pp. 329-406), sul Théatre du Soleil della regista Ariane Mnouchkine (*Hystrio, trimestrale di teatro e spettacolo*, a. XXII, n. 2, 2009, pp. 43-71).

E-mail: robertapierangela.gandolfi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Allegri, L 1983, *Tre Shakespeare della compagnia del Collettivo/Teatro Due*, Liberoscambio editrice, Firenze.

Allegri, L 2009, *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, Laterza, Roma-Bari.

Bablet, D 1970, 'L'instruction de Peter Weiss', in *Les voies de la creation théâtrale*, vol. II, editions CNRS, Paris.

Brecht, B 2001, 'Letteralizzazione del teatro', in *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino.

Maderna, M 2005 'L'Istruttoria (1965) Il prototipo del teatro documentario', in A. Cascetta e L. Peja*, La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento,* Vita e Pensiero, Milano.

Mango, L 2003, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma.

Rokem, F 2000, *Performing History. Theatrical Representation of the Past in Contemporary Theatre*, University of Iowa Press, Iowa.

Sander, A 1979, *I volti della società*, Mazzotta, Milano.

Schumacher, C. ed 1998, *Staging the Holocaust: the Shoah in Drama and Performance*, Cambridge University Press, Cambridge.

Weiss, P 1966, *L'istruttoria. Oratorio in undici canti*, Einaudi, Torino.

Wiewiorka, A 1999, *L'era del testimone*, R. Cortina, Milano.

RSVC

Ricerche artistiche e dispositivi spaziali

I MURI

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Eleonora Charans

Oltre il muro: l'aspetto partecipativo nell'opera di Michelangelo Pistoletto

Abstract

Il seguente saggio si incentra sull'opera dell'artista italiano Michelangelo Pistoletto, con particolare riferimento alle tangibili relazioni che le sue opere stabiliscono con il muro. Dal 1962, infatti, Pistoletto sta offrendo una serie di proposte stilisticamente eterogenee a partire da una cancellazione e da uno sfondamento del muro - attraverso i cosiddetti *Quadri Specchianti*. Dopo i *Quadri Specchianti*, l'artista si muove verso un progressivo distacco dal muro, verso un'opera d'arte sempre più 'espansa' - attraverso installazioni ma anche azioni performative che invadono il tessuto urbano. In ogni caso viene perseguita una scelta a favore del coinvolgimento diretto del pubblico e contraria all'isolamento della produzione creativa.

The following essay focuses on the work of the italian artist Michelangelo Pistoletto, with a particular respect to those tangible relationships between his artworks and the wall. In fact, since 1962, Pistoletto is offering stylistically heterogeneous proposals starting with a delete and breaking of the wall - through the so-called *Mirror Paintings*. Left behind these *Mirror Paintings*, the artist moves on towards a progressive detachment from the wall, that is to say, towards an artwork increasingly 'expanded' - through installations but also performances entering the urban space. In each case, Pistoletto seems to follow a choice of direct involvement of the public, in opposition to the isolation of creative production.

> La parete esiste come principio e come fine di questa mia storia. Sulle pareti si appendono sempre i quadri, ma è sulle stesse pareti che si mettono anche gli specchi. [...] il riflesso dello specchio incomincerà a rimandare le stesse incognite, le stesse domande, gli stessi problemi che ci pone la realtà; incognite e questioni che l'uomo è spinto a riproporre sui quadri (*Michelangelo Pistoletto*, 1964).

Nel novembre del 2010, uno dei più importanti musei degli Stati Uniti - il Philadelphia Museum of Art - inaugura una retrospettiva attorno all'opera di Michelangelo Pistoletto, dal titolo *From One to Many 1956- 1974* (Basualdo 2010), che ha illustri precedenti in istituzioni pubbliche del paese: come la mostra *A Reflected World* presso il Walker Art Center di Minneapolis risalente al 1966 o quella al P.S.1 di New York dal titolo eloquente *Division and Multiplication of the Mirror,* del

1988. Questo saggio intende analizzare quei particolari momenti di svolta nella produzione iniziale dell'artista biellese per sottolineare quanto essi siano accomunati dalla medesima tensione. Si tratta cioè di momenti in cui si registra uno spostamento dell'attenzione dal singolo verso un gruppo - non ancora del tutto definito e potenzialmente ampio: dagli amici artisti, al pubblico che va a vedere consapevolmente la mostra, alla comunità spontaneamente e occasionalmente coinvolta. Ad esempio, è noto quanto le azioni del collettivo interdisciplinare che aveva fondato attorno al 1967 - lo ZOO - avessero concretizzato forme di collaborazione stretta tra musicisti, attori, pittori, intellettuali. Lo ZOO agiva nello spazio urbano, per le vie di Torino o di Amalfi, oppure in luoghi nuovi, ex depositi commerciali riutilizzati per le loro caratteristiche come luoghi d'esposizione (come nel caso del Deposito d'Arte Presente), discoteche (il Piper). Insomma fuoriuscendo dagli spazi tradizionalmente deputati, quali musei o gallerie private, e coinvolgendo in questo modo degli spettatori che forse neanche avrebbero osato definirsi come tali. Pistoletto sembrava lavorare, già negli anni Sessanta, proprio nella direzione di questo sfondamento, che non può che essere fisico e concettuale allo stesso tempo, dei muri e delle barriere che spesso isolano l'artista all'interno del proprio studio e dei confini più o meno teorici toccati dalla sua ricerca artistica. Tra i propri mezzi di lavoro - scalpelli, pennelli o computers che siano - nell'autoreferenzialità del progetto che mancava nel dialogo con tutto ciò che avveniva fuori, egli aveva notato quanto l'artista correva il rischio di allontanarsi dal proprio pubblico potenziale e dalla società in cui si trovava ad operare. Con la decisione di aprire il proprio studio nel 1967, Pistoletto aveva posto le basi per questo interscambio e coinvolgimento via via più intenso tra arte e pubblico, che gli anni successivi gli permisero di perfezionare.

Alla fine degli anni Cinquanta, l'attenzione di Pistoletto si focalizza sulla riproduzione del proprio volto ingigantito al punto di invadere l'intera superficie disponibile della tela. La materia pittorica si presenta ricca e corposa, simile per trattamento e composizione dello spazio alle opere pastose dei due Jean - Fautrier e Dubuffet. È questo il caso dell'*Autoritratto su fondo rosso* del 1956. Intorno al 1960 le tele aumentano di dimensioni, ma questa volta mutano le proporzioni e le misure: il volto è presentato a grandezza naturale, concedendo così maggiore spazio al corpo che si offre quasi a figura intera, il fondo monocromo è invece di colore argento oppure oro. Nell'eseguire questi autoritratti, l'artista si serve, secondo la più tradizionale delle maniere, di uno specchio posto lateralmente che restituisce l'immagine da riprodurre nella tela. Fino a quando, nel 1961, realizza due tele intitolate *Il presente (Autoritratto in camicia* e *Uomo di schiena)*, stendendo un generoso strato di vernice nera lucida e riflettente.

> Il primo quadro specchiante che ho fatto era un quadro dipinto di nero, su cui avevo dato mezzo dito di vernice: mi sono reso conto che su questa superficie nera, lucidissima, potevo rappresentare la mia faccia, rispecchiandomi nella tela stessa. Da quel momento non mi sono più guardato nello specchio perché mi vedevo direttamente nel quadro e lì mi riproducevo (Celant 1984, p.19).

L'artista dichiara di essere rimasto colpito dalla mostra di Francis Bacon, organizzata nel 1958 dalla Galleria Galatea di Torino, la stessa galleria che esponeva anche i suoi primi dipinti figurativi e pastosi. Proprio l'opera dell'artista irlandese sembra avere indirizzato e circoscritto l'interesse di Pistoletto nei confronti della figura umana:

> Vedendo Bacon ho percepito che il mio problema, il mio dramma erano già lì, dichiarati, di un uomo alla ricerca della propria dimensione e del proprio spazio, una gabbia di vetro impenetrabile, in cui l'uomo viveva in uno stato talmente drammatico da essere soffocato, da non avere voce e spazio. Era un uomo bloccato, braccato, malato, distrutto e angosciato, splendidamente dipinto ma, in questo stato, terribilmente isolato, qualcosa di più forte che drammatico, come condannato (Celant 1984, p. 23).

Dunque, Pistoletto stava già ponendo le basi per inventare soluzioni che spezzassero l'isolamento della figura umana all'interno del quadro. Prima di analizzare l'utilizzo della lamina di metallo riflettente come supporto e sfondo dei quadri e l'impiego di immagini fotografiche scontornate e sovrapposte, bisogna tornare nuovamente a Francis Bacon. Come si è cercato di sottolineare precedentemente, nel trattamento della figura umana vi sono delle profonde differenze tra Bacon e Pistoletto: mentre Bacon conferisce atletismo alle sue figure, le scarnifica davanti ai nostri occhi rendendo la carne pulsante, percorsa e percossa da forze (Deleuze 1995), Pistoletto congela in posture, atteggiamenti quotidiani figure che in ogni caso sembrano voltare le spalle allo spettatore. Ma esiste un'altra lezione che Pistoletto sembra aver desunto da Bacon e portata avanti come ricerca personale: lo sfondo monocromo. In un primo momento egli cerca di riprodurre la capacità riflettente dello specchio stendendo, come si diceva, il colore: l'argento oppure l'oro in maniera omogenea. Sono i cosiddetti "dipinti specchianti" anche se il loro potere riflettente risulta alquanto trascurabile. La prima vera svolta consiste, come si diceva, nell'applicazione di una grande quantità di vernice acrilica nera capace di catturare i riflessi dell'ambiente circostante. Infatti Pistoletto fa riferimento a due tele, realizzate con questo metodo e considerate dall'artista stesso i primi veri

"quadri specchianti" (1961). Il titolo della prima rimanda, appunto, ad un rapporto di contemporaneità ed interscambio tra figura stabile dipinta e riflesso baluginante dello spettatore. Appena un anno dopo, nel 1962, avviene l'ulteriore, fondamentale passaggio verso un fondo totalmente specchiante. Si tratta del momento in cui Pistoletto sostituisce il pigmento con una lamina di acciaio inox lucidata; questa lamina viene poi fissata sulla tela. L'artista non dipinge direttamente sulla superficie metallica, ma su di essa applica delle silhouettes di figure umane realizzate con carta velina e ritoccate a matita. Queste sagome derivano da una matrice fotografica a grandezza naturale, scattata sfruttando una sorgente luminosa posta frontalmente; in questo modo si ottiene un effetto di appiattimento volumetrico e di semplificazione chiaroscurale. Bisogna ricordare che Pistoletto utilizza gli scatti realizzati anche da altri fotografi, come nel caso di Ugo Mulas. In particolare si serve di alcuni estratti dal reportage realizzato da quest'ultimo in occasione del soggiorno newyorkese, durante il quale aveva avuto modo di effettuare varie visite agli studi degli artisti (Marcel Duchamp, Barnett Newman, Jasper Johns, Frank Stella, Andy Warhol), i cui materiali furono in parte pubblicati all'indomani della morte di Mulas nel 1973, a cura di Paolo Fossati. Ad esempio, nella sezione dedicata a Duchamp, vi è uno scatto che ritrae l'artista di spalle, in ambiente domestico e affiancato sulla sinistra da una lampada, mentre guarda la scultura astratta che ha di fronte: questo scatto verrà scontornato da Pistoletto e utilizzato per realizzare, nel 1973, l'opera dal titolo *Marcel Duchamp con abat-jour.* Questo esempio di presa a prestito di rappresentazioni realizzate da altre mani, di opere e corpi di altri artisti costituiscono la forma più tangibile dell'apertura e della volontà di instaurare un dialogo, anche se in questa fase solo visivo, con la comunità artistica internazionale.

Mulas non soltanto fotografa ma annota, anche a proposito di Pistoletto, dei problemi di riproduzione fotografica e delle novità percettive che i suoi quadri specchianti propongono. E con i quali aveva dovuto interfacciarsi mentre fotografava un nudo di schiena nella sala dedicata a Pistoletto all'interno della mostra *Vitalità del negativo* al Palazzo delle Esposizioni di Roma (1970). Già perché - come afferma Mulas - :

> Se dipinge un nudo su una delle sue superfici e questo nudo è di schiena, obbliga chi guarda a entrare nel quadro, a coinvolgersi, perché vedrà se stesso dentro, dal lato opposto a quello in cui è mentre guarda: si vedrà di fronte al nudo, da quella parte che per il pittore è celata. Così lo spettatore si sdoppia: è dentro e fuori, è di qua e di là in ogni momento, e di qua accetta il gioco del pittore che il nudo offre di schiena, di là è dove non dovrebbe essere, stando alla lettera del quadro (Fossati 1973, p. 23).

Come invece nota Jean-François Chevrier, a seguito dell'osservazione della foto che era stata scattata proprio in quella occasione:

> Mulas ha evitato la trappola della riproduzione. Non si è lasciato imprigionare nello specchio del quadro; lascia che compaia il muro. Lo specchio è in effetti un temibile concorrente per il fotografo, perché assorbe tutto ciò che gli viene messo di fronte. Qui produce un effetto di grandangolo che schiaccia la profondità e deforma gli oggetti. Il mappamondo di carta di giornale (Mappamondo, 1966-68), in fondo a sinistra è anamorfico. La stanza si allunga e oscilla, i muri sfuggono. L'unico punto fermo è costituito dalla figura centrale del fotografo piegato sulla sua macchina (Castagnoli, Italiano & Mattirolo 2007, p. 19).

Insomma Mulas tenta di sfuggire, non vuole offrire il suo viso allo specchio e lo nasconde abbassandolo il più possibile sul petto ma con l'occhio sempre fisso sull'obiettivo. Da questa reazione/scontro rispetto al funzionamento dei quadri specchianti, percettivamente è come se il muro si deformasse sui due lati estremi per azione dello specchio, fluidificandosi come se non esistesse più nella sua concretezza. Tutto quindi appare mosso: tutto tranne il corpo del fotografo che resiste a quest'azione, complice anche la centralità della sua posizione, e il nudo di spalle. Le reazioni di fronte ad un quadro specchiante possono essere molteplici, ma in ogni caso esso compie un movimento che è interdipendente da quello compiuto da colui che lo guarda, chiamando in causa il suo corpo e l'ambiente nel quale è inserito.

Il quadro specchiante è un continuo gioco di mediazioni e di rimandi: tanto quanto l'immagine fotografica non è applicata direttamente ma riprodotta attraverso un'immagine dipinta - e più tardi, dagli anni Settanta in avanti, serigrafata -, così lo spettatore e lo spazio antistanti sono presenti nel quadro ma sotto forma di riflesso immateriale, in continuo mutamento. Le silhouettes, co-protagoniste insieme allo spettatore, sono cristallizzate in posture ed abiti assolutamente quotidiani. In opposizione a questa contingenza fisica, queste figure risultano assolutamente estranee, noncuranti: è più lo spettatore che deve cercare di instaurare un dialogo con esse. Uno straniamento che viene accentuato dalla loro frequente collocazione di spalle, come nel caso dell'opera *Tre ragazze alla balconata* del 1964. Anche quando sono poste frontalmente, però, la situazione non muta; non vi è nessun tipo di legame o affezione: le figure non interpellano il riguardante. Persino quando affrontano tematiche che potrebbero richiedere un coinvolgimento, un invito ad unirsi

alla causa, come nel caso dei quadri *No, all'aumento del tram* e *Vietnam*, entrambe realizzate nel 1965.

A questo punto, occorre soffermarsi ancora sul concetto di "contemporaneità" tra figura permanente e figura transitante. Le considerazioni che seguono possono non apparire automaticamente applicabili ai soggetti inanimati quali piante, lampadine, bottiglie, che pure fanno la loro comparsa nei quadri specchianti. Tuttavia non si può contestare che il soggetto sulla velina (umano o inanimato che sia) resti uguale a se stesso, indietro nel tempo, mentre il fondo continua a riflettere l'avvicendamento del contesto e dei luoghi diversi in cui i quadri vengono esposti. Come Angela Vettese nota a riguardo:

> In realtà muta anche la figura, pur se in modo diverso. Ciò risulta particolarmente evidente quando si guardino oggi i quadri specchianti più vecchi: due visitatori di museo dipinti nel 1968 potevano, allora, apparire contemporanei agli altri spettatori reali e confondersi con essi. Oggi noi ne notiamo gli abiti, le posture, gli atteggiamenti come qualcosa che appartiene al passato. Restando identici a se stessi sono cambiati, perché si è aggiunta alle loro sagome la componente temporale. Per gli spettatori di museo che si riflettano ora in quel quadro, esse non sono più figure e basta, ma figure di un tempo che non c'è più (Vettese 2001, p.14).

Pistoletto, scegliendo lo specchio, sceglie di avere a che fare in potenza sia con il tempo futuro e con tutti i corpi che entreranno in contatto con i suoi quadri, sia con l'attualità di colui che sta di fronte all'opera in un determinato istante, sia con il ricordo di un attimo passato trattenuto sulla velina. I quadri specchianti sono dispositivi unificanti del tempo che attualizzano una forma di partecipazione costante e sempre verificabile anche se con la vista soltanto. È vero che quelli realizzati negli ultimi anni dialogano meglio con noi, per la maggiore nitidezza dell'immagine, per l'atteggiamento più disinvolto o anche banalmente per l'abbigliamento, ma le primissime veline conservano sempre un fascino paragonabile ad un set di Cinecittà (Gilman 2008). Si trattava proprio delle stesse atmosfere che Pistoletto aveva voluto ricreare in occasione della personale/evento presso la Galleria romana L'Attico nel 1969. Anche Pino Pascali, amico dell'artista, era presente all'evento, come documentato in certe fotografie, ed era stato ben felice, con l'ironia e la vena ludica che lo caratterizzava, di prendere parte a questa irriverente e felliniana *masquerade*. In precedenza è stata menzionata la Galleria Galatea, luogo in cui Pistoletto aveva familiarizzato con l'opera di Bacon; questa funse anche da scenario di un incontro rilevante per la storia del collezionismo italiano del secondo Novecento: quello tra

Pistoletto ed il giovane aspirante poeta Gian Enzo Sperone. Il 1963 è un anno decisivo per entrambi. Infatti, a seguito della prima personale di quadri specchianti, l'artista chiede a Sperone di accompagnarlo a Parigi.

Quello che può sembrare un banale viaggio di evasione tra amici, si rivela invece decisivo per il futuro di entrambi. Nella capitale francese, infatti, hanno l'occasione di visitare la galleria di proprietà della prima moglie di Leo Castelli, Ileana Sonnabend, *The Queen of Art* così come la definisce Manuela Gandini, biografa di quella che può essere ritenuta, senza troppi margini d'errore, la gallerista più potente e influente della seconda metà del Novecento (Gandini 2008). Sperone e Pistoletto entrano così in contatto, con un anno di anticipo rispetto alla Biennale di Venezia del 1964, con le opere, tra gli altri, di Robert Rauschenberg, premiato proprio in occasione di quella edizione della manifestazione con il Gran Premio Internazionale di Pittura. A seguito di questo viaggio, la Sonnabend rappresenterà e supporterà il lavoro di Pistoletto (la prima personale viene inaugurata a Parigi il 4 marzo 1964), aprendogli così una strada decisamente internazionale. Anche a Sperone andrà bene: troverà infatti il coraggio di aprire un proprio spazio espositivo. Nel 1964 viene aperta a Torino, nell'angolo tra via Cesare Battisti e via Carlo Alberto, la galleria "Gian Enzo Sperone - Arte Moderna". Nel volgere di pochi anni vengono inaugurate delle mostre dedicate ai maggiori esponenti della Pop Art, tra cui la prima personale italiana di Andy Warhol (20 febbraio 1965).

Per tornare nello specifico alla collaborazione tra Pistoletto e Sperone, proprio presso questa galleria l'artista scelse di esporre per la prima volta, il 2 ottobre del 1964, la serie dei *Plexiglas*, presentata insieme a due quadri specchianti: *Autoritratto* (1964) e *Marzia con la bambina* (1962-64). La serie dei *Plexiglas* è composta da sette opere che presentano il medesimo supporto, ovvero il materiale plastico trasparente da cui deriva il nome della serie, ed una tendenza a fuoriuscire da un piano eminentemente bidimensionale: da un'aderenza alla parete viene sperimentato un progressivo distacco da essa. Secondo questa logica di allontanamento, la serie può essere ordinata come segue, considerandola perciò come un percorso di senso, sempre più di espansione e dilatazione nello spazio: *Il muro*, *Segnale rosso su plexiglas sul muro, Filo elettrico appeso al muro, Scala doppia appoggiata al muro, Filo elettrico caduto, Tavolino con disco e giornale* e *Pila di dischi.*

Il muro può farsi opera d'arte, ed essa svuotandosi di qualsiasi ambizione mimetica o convenzione simbolica, va nella direzione di una pura astrazione concettuale. Il plexiglas resta solo un "medium" che si lascia oltrepassare ma che delimita e ferma lo sguardo sulla porzione di muro. Quindi il muro, da "oggetto" per lo più nascosto e con funzione statica, diventa "soggetto" dell'opera. Nei *Plexiglas* emerge proprio una meditazione sul soggetto rappresentato - pila di dischi o scala

che sia - all'interno dell'opera e sulla sua presenza e consistenza materiale nello spazio. In sintesi ciò che Pistoletto investiga è la relazione tra oggetto-reale ed oggetto-arte, esattamente come, nei quadri specchianti, si analizzava il rapporto tra figura immutabile della *silhouette* e figura dinamica dell'osservatore, tra rappresentazione e presenza consistente. Con i *Plexiglas*, Pistoletto compie un passo avanti rispetto ai quadri specchianti nei confronti dell'analisi del muro: da uno sfondamento sensoriale provocato grazie all'utilizzo della lamiera lucidata a specchio si passa a una meditazione sul muro come supporto tradizionale del quadro e sulle possibilità di distaccarsi da esso grazie anche ad una presa di coscienza dello svelamento.

Il 22 dicembre del 1967, Pistoletto chiude il programma annuale della galleria con un evento che segna anche la fine del periodo di maggior coesione con Sperone. L'artista inizialmente colloca una sola opera: *Pietra miliare,* un solido e scarno paracarro su cui è stato scolpito l'anno in corso. Poi, tornato a Torino e visto lo spazio vuoto compie un'operazione di riempimento con materiali deperibili quali carta, candele, ritagli; per l'occasione realizza anche *Quadro di fili elettrici.* Quindi pubblica un volantino che introduce un luogo ulteriore rispetto alla galleria:

> Con questa mostra io ho liberato il mio studio, che si apre per accogliervi i giovani che vogliono presentare il loro lavoro, fare delle cose, trovarsi (Pistoletto 1967).

Seguono la firma, e l'indicazione dell'indirizzo e di un recapito telefonico.

La stessa operazione concettuale è alla base del volantino ideato in occasione della Biennale di Venezia del 1968: «Con questo manifesto invito le persone che lo desiderano a collaborare con me alla XXXIV Biennale di Venezia» specificando più in basso

> Io per collaborazione intendo un rapporto non competitivo ma di intesa sensibile e percettiva. Cedere una parte di me stesso a chi desidera cedere una parte di se stesso è l'opera che mi interessa (Pistoletto 1968).

I quadri specchianti e questi primi esperimenti di coinvolgimento possono essere letti come un tentativo di accogliere la complessa problematica del tempo, e della moltitudine di corpi che transitano davanti alle opere d'arte o degli oggetti materiali che le informano. Queste opere evidenziano un'etica coerentemente inseguita e basata sullo scambio, sulla condivisione e sull'offerta di un'occasione tangibile di partecipazione. Pistoletto si interroga ancora oggi, anche attraverso

l'attività di Cittadellarte, sul rapporto che intercorre tra arte e società, con l'entusiasmo e la fiducia di poter intuire sempre nuove vie per mettere in comunicazione questi circuiti. Nello stesso modo in cui ha voluto spezzare l'isolamento tradizionale dell'autoritratto, così egli ha sempre cercato di spezzare ed osteggiare l'isolamento creativo ma anche una certa ortodossia formale e stilistica. Così come il curatore Carlos Basualdo ha intuito e suggerito nel titolo della sua mostra *From One to Many.*

Vanno sotto il nome di *Oggetti in meno* dei lavori realizzati da Pistoletto tra il 1965 ed il 1966, ed esposti per la prima volta nel gennaio 1966 presso il suo studio, in via Raymond 13 a Torino. Anche se un certo numero di varianti sono state prodotte nel biennio successivo, esse fanno comunque parte della serie, come *Bagno barca, Pozzo culla* e *La terra e la luna*. L'artista li considera come una logica conseguenza dei quadri specchianti e dei *Plexiglas*, in quanto partono da una riflessione attorno alla realtà contingente e dinamica, attorno a diversi materiali e di come essi possiedano fin dal principio una specie di coscienza, di potere autostrutturante ed autodeterminante. E sono proprio gli *Oggetti in Meno* e gli *Stracci* ad avvicinarlo formalmente di più alla brevissima stagione storica dell'arte povera.

Pistoletto sembra mettere da parte il proprio riconoscibile materiale d'elezione - lo specchio -, lasciando spazio ai suggerimenti, agli spunti che provengono dalla materia stessa, svolgendola nello spazio, mescolandola come mai era avvenuto prima. Sembra lasciarsi agire e guidare dagli stimoli esplosi in un determinato momento (dall' «irripetibilità di ogni attimo» - come dichiara egli stesso), aprendosi alla meraviglia dell'accadimento non programmato aprioristicamente. Ogni singolo pezzo si configura in questo modo come un oggetto "in meno" rispetto all'insieme delle possibilità da cui attingere. Un oggetto che nel momento in cui è finito, concluso e collocato a parete o nel mezzo della stanza, ci si lascia senza troppi scrupoli alle spalle per andare oltre quella possibilità ormai consumata e che pure resta in quanto traccia tangibile. Ed in effetti se si dovesse essere costretti a sintetizzare in una sola parola questa serie di lavori, la più appropriata sarebbe "eterogeneità". La stessa eterogeneità formale che può essere ritrovata all'interno del percorso di una collettiva, come l'artista stesso auspicava nel momento in cui aveva aperto il suo studio. Le differenze interne e formali tra i lavori sono così varie che non possono essere classificate secondo i criteri di contraddizione, identità o somiglianza. Messi insieme in uno spazio non si completano vicendevolmente ma preservano ancora di più le loro peculiarità, inoltre la loro percezione richiede un movimento dell'osservatore, come una sorta di slalom che può prendere qualsiasi direzione e non deve sottostare ad un percorso privilegiato. La forza e pregnanza della serie sta proprio nell'insieme e nel viaggio che si deve compiere per esplorare questa

molteplicità. Anche in questo caso, come nei *Plexiglas* e nei quadri specchianti, il titolo offre informazioni sulle caratteristiche strutturali ed interne all'opera stessa, sulle eventuali parti che la compongono, sui materiali, sul soggetto che intende rappresentare o creare *ex novo*. Il titolo è una ripetizione della cosa che ha attirato l'attenzione dell'artista, con cui ha deciso di confrontarsi.

Con questa breve disamina che ha toccato le fasi iniziali della produzione di Pistoletto, si è cercato di mettere in luce quanto egli si sia voluto distaccare dall'isolamento dello studio, accogliendo visivamente tutti gli spettatori (nei suoi quadri specchianti), aprendolo e arrivando a simulare una collettiva (con gli *Oggetti in Meno*), producendo cioè opere spiazzanti, ma che un emergente filone della storia dell'arte ritiene essere uno tra gli esempi più densi di significato dell'arte italiana del secondo dopoguerra (Guercio & Mattirolo 2010). L'artista, con la serie dei *Plexiglas* e degli *Oggetti in Meno*, sfida quelle convezioni che rendono la vita facile a tanta critica d'arte che vorrebbe sempre ritrovare le stesse (pre)determinate caratteristiche e costruire recinti invalicabili attorno ad esse, costringendo l'artista a ripetersi all'infinito. Pistoletto invece sceglie di operare creativamente e democraticamente insieme ad altri artisti, ma anche cercando di coinvolgere la gente che normalmente con l'arte non ha nessun tipo di rapporto come la gente di Corniglia oppure la gente incontrata casualmente per le strade di Torino. Scegliendo questa via, volta spesso le spalle alla critica, come voltò le spalle ad un successo internazionale quasi certo, quando - come leggenda racconta - rifiutò il consiglio di Leo Castelli di trasferirsi negli Stati Uniti. E anche quando inciampa nella trappola della ripetizione, producendo nuovi quadri specchianti, questa scelta non riesce ad fare dimenticare quelle che, al contrario, vanno nella direzione opposta.

L'opera di Pistoletto, come succede nello specifico durante *L'Anno Bianco* (1989), accoglie ed attinge agli eventi storici di quell'anno, e quindi in primis*,* alla caduta del muro di Berlino, mutuando una foto giornalistica ed affiancandola ingigantita ad una riproduzione fotografica della performance *Anno Uno,* che aveva realizzato nel 1981 presso il teatro Quirino di Roma. In questa immagine si vedono le persone che reggono, come fossero cariatidi o telamoni viventi, archi, catene o architravi stilizzati sopra le loro teste.

Così si legge nel programma di sala dell'evento:

> È la rappresentazione di una città dove le persone sono l'architettura. È la civiltà che immobilizza la gente sotto le sue pesanti strutture. [...] Le persone comuni di oggi appaiono sulla scena come al traguardo di una marcia che finisce di fronte allo specchio. Lo specchio che riflette, ai lampi di un flash, ciò che sta alle nostre

> spalle, trasformandoci in statue di sale. Ma è lo stesso specchio che può sciogliere un'anima capace di voltarsi e forare con lo sguardo la crosta millenaria (Farano, Mundici & Roberto 2005, p. 202).

Per concludere, Pistoletto ha sempre cercato, non soltanto nella selezione di casi presi in esame da questo testo, di andare oltre il muro del *white cube* per incontrare l'altro, gli altri; di prendere le distanze dai confini troppo spesso asettici e autoreferenziali del mondo dell'arte; o ancora oltre l'illusione rinascimentale, oltre l'opera d'arte per poi rivisitarla, beneficiando poi di questo salutare allontanamento. Come afferma Bruno Corà nell'introduzione al libro sull'*Anno Bianco*:

> L'Anno Bianco in definitiva, come i quadri specchianti, era stato concepito come annunciato-varco 'da tenere sempre aperto' ed accogliere in senso dinamico la fenomenologia dell'essere nel mondo (Corà 1990, p. 7).

Ma prima e sopra ogni aspetto, ha cercato di andare oltre se stesso - o almeno questo è quello che si desume da un'analisi distaccata delle sue scelte operative - e oltre il suo materiale d'elezione, quello per il quale verrà indubbiamente consegnato alla storia - lo specchio. Addirittura frantumando fisicamente, e in questo modo distruggendo, la transitante essenza della sua inaffidabile restituzione. Esattamente come ha scelto di fare, personalmente e superati i settanta anni di età, nella sala che era stata tappezzata di specchi dalle ricche cornici dorate presso l'Arsenale di Venezia, nel corso della Biennale del 2009 curata da Daniel Birnbaum. Rompendo lo specchio, Pistoletto rompe davanti ai nostri occhi anche l'illusione proposta dall'artista e, di solito, accettata dal suo pubblico mostrandoci ancora una volta il muro, anzi i muri storici vincolati e screpolati dell'Arsenale dell'Antica Repubblica.

Immagini[1]

Fig. 1: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974.
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.

Fig. 2: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974.
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.

[1] Le immagini delle opere citate nel testo sono visualizzabili online:
- per la foto di Mulas si veda, nell'anno 1971:
<http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1107773031&lang=ita>;
- per altre immagini di Michelangelo Pistoletto si rimanda al sito ufficiale dell'artista:
<http://www.pistoletto.it>.

Fig. 3: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974.
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.

Fig. 4: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974 (serie degli *Oggetti in Meno*).
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.

Fig. 5: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974 (serie degli *Oggetti in Meno*).
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.

Fig. 6: Michelangelo Pistoletto: *da Uno a Molti*, 1956-1974.
Photo Sebastiano Luciano - Courtesy Fondazione MAXXI.

L'autore

Eleonora Charans è iscritta al terzo anno del dottorato d'eccellenza in Teorie e Storia delle Arti presso la Scuola di Studi Avanzati in Venezia, sta portando avanti una ricerca sulla collezione di Egidio Marzona. Ha conseguito la laurea magistrale in Progettazione e Produzione delle Arti Visive presso la Facoltà di Design ed Arti dello IUAV nel 2006, con una tesi su Michelangelo Pistoletto (*Michelangelo Pistoletto. Opere dal 1962 al 1970*); l'anno successivo 2007, la ricerca è risultata finalista sezione tesi di laurea alla seconda edizione del Premio Nazionale Parc/MAXXI. Nel 2007 e nel 2008 è stata assistente alla didattica a contratto per il Laboratorio di allestimento tenuto da Carlos Basualdo, presso la stessa università. Fa parte dell'Unità di ricerca dello IUAV 'Fare mostre per fare storia'; nel 2010 cura, insieme a Francesca Castellani, il seminario dal titolo 'Lo Scrittoio della Biennale' per il dottorato in Teorie e Storia delle Arti. È stata project coordinator dell'opera *Giorni* di Bruce Nauman per il Padiglione Stati Uniti per la 53esima Biennale di Venezia (Leone d'Oro come migliore partecipazione nazionale). Di recente pubblicazione all'interno del volume a cura di Clarissa Ricci (*Starting from Venice*, et.al, Milano 2010) un saggio sulle relazioni tra i padiglioni nazionali e la città di Venezia dal titolo *On the relationships between pavilions and the Giardini; some examples from Making Worlds*.

E-mail: eleonora.charans@gmail.com

Bibliografia essenziale

Cataloghi di mostre personali

Michelangelo Pistoletto, 1960, Galleria Galatea, Torino.

Michelangelo Pistoletto, 1963, Galleria Galatea, Torino.

Michelangelo Pistoletto,1964, Galerie Ileana Sonnabend, Parigi.

Michelangelo Pistoletto. I Plexiglass, 1964, Galleria Gian Enzo Sperone, Torino.

Michelangelo Pistoletto. A Reflected World, 1966, Walker Art Center, Minneapolis.

Michelangelo Pistoletto, 1968, Galleria L'Attico, Roma.

Celant, G 1984*, Pistoletto*, Forte di Belvedere, Firenze.

Michelangelo Pistoletto: Division and Multiplication of the Mirror, 1988, The Institute of Contemporary Art PS 1 Museum, Long Island City (New York).

Michelangelo Pistoletto. Io sono l'altro, 2001 GAM Galleria Civica di Arte Moderna e Contemporanea, Torino.

Basualdo, C 2010, *From One To Many. 1956-1974*, Yale University Press.

Altre letture di riferimento

Bandini, M 2004*, Arte Povera a Torino. 1972,* Umberto Allemandi, Torino.

Castagnoli, PG, Italiano, C & Mattirolo A, 2007, *Ugo Mulas. La scena dell'arte*, Electa, Milano.

Celant, G 1969, *Arte Povera*, Mazzotta, Milano.

Celant, G 1976, *Precronistoria 1966- 69*, Centro Di, Firenze.

Christov-Bakargiev, C 2005, *Arte Povera,* Phaidon, London.

Corà, B 1990, *Michelangelo Pistoletto, Anno Bianco*, I libri di AEIUO, Roma.

Deleuze, G 1995, *Francis Bacon. La logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata.

Farano, M, Mundici MC & Roberto MT 2005*, Michelangelo Pistoletto. Il varco dello specchio azioni e collaborazioni,* Edizioni Fondazione Torino Musei, Torino.

Fossati, P 1973, *Ugo Mulas. La fotografia,* Einaudi, Torino.

Gandini, M 2008, *Ileana Sonnabend. The Queen of Art,* Castelvecchi, Roma.

Gian Enzo Sperone. Torino-Roma-New York: trentacinque anni di mostre tra Europa e America, 2000, Hopefulmonster, Torino.

Gilman, C 2008 (ed.)*, Postwar Italian Art, October, Special Issue 124,* The MIT Press, Boston.

Guercio, G & Mattirolo, A 2010, *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Electa, Milano.

Maffei, G 2007*, Arte Povera 1966-1980: libri e documenti,* Corraini, Mantova.

Manacorda, F & Lumley, R 2005, *Marcello Levi: Ritratto di un collezionista*, Hopefulmonster, Torino.

Pistoletto, M 1967, 'Manifesto', in Farano, Mundici & Roberto 2005.

Pistoletto, M 1968, 'Manifesto della Biennale', in Farano, Mundici & Roberto 2005.

Pistoletto, M 1988, *A minus artist,* Hopefulmonster, Firenze.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Ilaria Bignotti

Paolo Scheggi: dall'*Intersuperficie* all'*Intercamera*. L'opera oltre la parete, al di là del muro: per vivere uno spazio, per agire il tempo

Abstract

La ricerca artistica di Paolo Scheggi (1940-1971), rapida e intensa a causa della sua improvvisa scomparsa, costituisce uno dei casi di studio più interessanti degli anni Sessanta del Novecento, ancora da indagare nella sua complessità. Tra le principali direzioni progettuali e creative, in questo contesto è interessante ricostruire il percorso che va dalle *Intersuperfici* ai *Modulatori spaziali* alle *Intercamere plastiche*: dall'opera bidimensionale all'*environment* architettonico, all'ambiente agibile e vivibile dal fruitore nel quale sperimentare, potenziandole, le proprie facoltà percettive, sensoriali, cognitive, in vista di una diversa fruizione dello spazio non solo architettonico, ma anche teatrale, urbano e collettivo.

The artistic career of Paolo Scheggi (1940-1971) was fast and intense, considering also his early departure, and represents one of the most interesting case study of the sixties, still to be researched in its entire complexity. It's interesting to reconstruct, inside this context and choosing between the many different design directions, the path that moves from the *Intersuperfici* to reach the *Modulatori inter-spaziali* and the *Intercamere plastiche*: from the two-dimensional works to the architectural environment, the practicable and living ambients inside of which it was possible for the visitor to try out, at the same time expanding them, his perceptive, sensorial, cognitive powers, in order to reach a different fruition of an architectural space, that is also a theatrical, urban and collective space.

> [...] L'idea di isolare il bianco poggia sui concetti di a) limite, b) rigore, c) disciplina […]
> Costruire un quadro in bianco è
> Accendere
> Animare
> Situare
> Isolare
> Una parete […]
> Bianco è luce domata: dinamica della nuova contemplazione
> (Mendes 1966, n. p.).

Con queste parole si esprimeva poeticamente Murilo Mendes che nel 1966 introdusse una delle mostre fondamentali per il dibattito sulle ricerche artistiche incentrate sul monocromo, tema e problema che da circa sei anni animava le riflessioni dei critici in Europa (Kultermann 1960) – anche se, come spesso accade, ben prima gli artisti avevano iniziato a praticarne le strade: tra questi, era presente Paolo Scheggi.

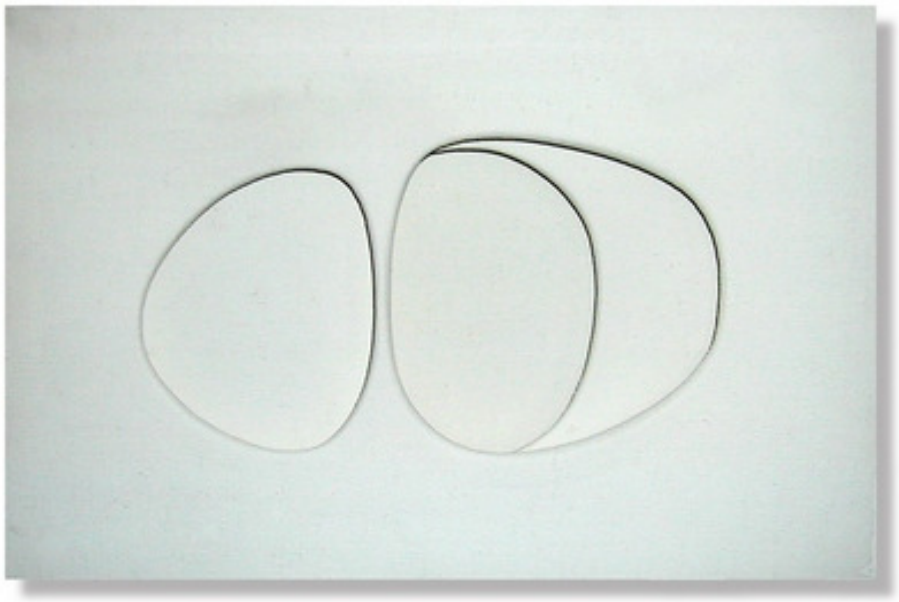


Fig. 1: Paolo Scheggi, *Per una situazione*, 1963, acrilico su tele sovrapposte, 30x20x6 cm - PASC-0231. Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Aveva venticinque anni (in agosto avrebbe compiuto i ventisei), di lì a un mese sarebbe stata la presenza più giovane chiamata ad esporre nel Padiglione italiano alla XXXIII Biennale di Venezia (Apollonio 1966), un anno dopo era tra gli invitati alla mostra *Lo spazio dell'immagine*, dedicata alle interazioni tra opera ed *environment* e tenutasi in un piccolo paese del Centro Italia, Foligno (Apollonio et al. 1967).

Ambienti composti da pareti forate, instabili, scomposte, fustellate, ambienti formati da muri di luci pulsanti e stroboscopiche, artificiali e al neon, ambienti di plastiche colorate, o di semplici assi di legno, o di metalli satinati e lucidati: ambienti o meglio *environment*, come si iniziava a chiamarli, costruiti con nuovi materiali, nuove tecniche d'immagine – per citare i titoli di altre due mostre importanti (Apollonio 1967; Marussi, Passoni, Trucchi 1969) – ambienti addossati, imposti, esposti in altri spazi: le antiche sale del medievale Palazzo Trinci. Opere che

diventano muri, o meglio, pareti di ambienti. Muri che si negano nel loro essere muri. Muri che diventano opera. Una follia. Una rivoluzione.

L'opera si estende, si stira, si apre e si abbandona allo spazio, diventa spazio: avvolge e coinvolge l'individuo che non può più, semplicemente, ammirarla: deve viverla, farne esperienza, sperimentare le diverse sensazioni ottiche, percettive, fisiche e sensoriali scaturite dal suo incontro con l'*environment*.

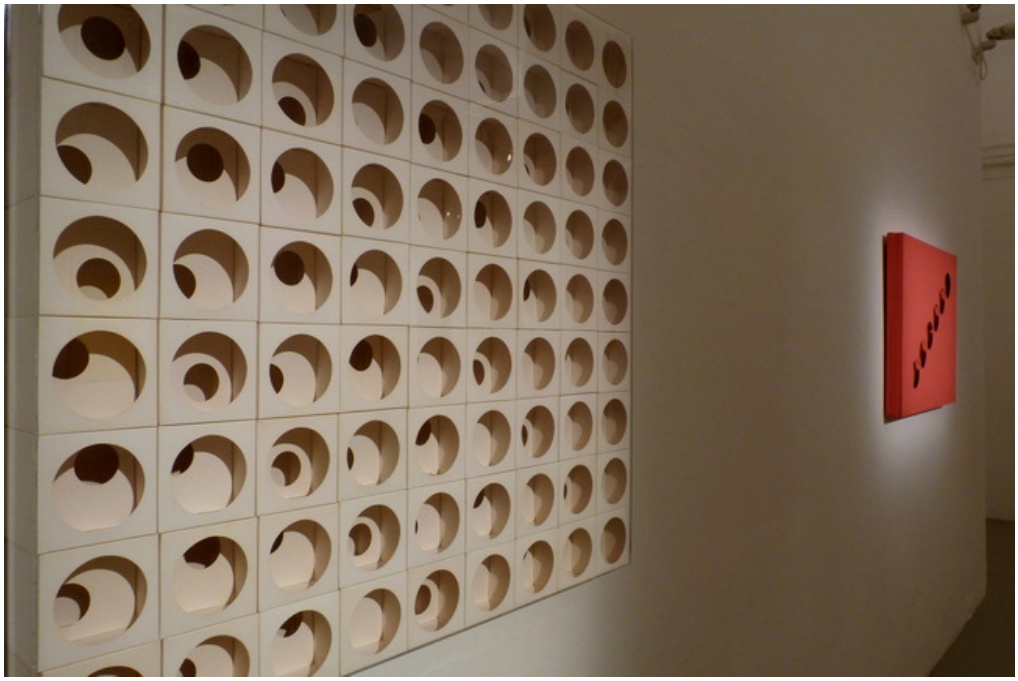


Fig. 2: Veduta dell'allestimento della mostra *Paolo Scheggi*, a cura di Franca Scheggi e Giuseppe Niccoli, Galleria d'Arte Niccoli, novembre 2010-aprile 2011. Fotografia di Giuseppe Rambelli. Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Il caso di Paolo Scheggi, oggi che il dibattito sulla sua ricerca sta finalmente prendendo la giusta dimensione e la dovuta attenzione, è esemplare e affascinante.

(Barbero e Dorfles 2003; Corà 2007; Niccoli e Scheggi 2010).

Nel 1966, la mostra *Bianco + Bianco*, corredata da una serie di lirici pensieri e intuizioni-lampo del poeta Murilo Mendes, presentava una serie cospicua di ricerche artistiche che da qualche tempo avevano utilizzato il monocolore: tra gli invitati, erano Jean Arp – che Paolo Scheggi dichiara essere fondamentale per la sua formazione in una nota autografa pubblicata per la prima volta solo nel 1976 (Scheggi e Farneti 1976) – Agostino Bonalumi, Alberto Burri, Antonio Calderara, Giuseppe Capogrossi, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo, Toni Costa, Piero Dorazio, Lucio Fontana, Riccardo Guarneri, Julio Le Parc, Francesco Lo Savio, Piero Manzoni, Pino Pascali, Paolo Scheggi, Mario Schifano, Toti Scialoja, Soto,

Cesare Tacchi, Giulio Turcato, Guenter Uecker, Giuseppe Uncini. Paolo Scheggi esponeva una *Intersuperficie curva dal bianco*, realizzata l'anno precedente, di forma quadrata, larga quanto lunga un metro.

Tema centrale della sua ricerca e di numerosi altri artisti attivi tra il secondo dopoguerra e gli anni Settanta, come sottolinea buona parte del dibattito critico recente, il monocromo è il filo conduttore di diverse esposizioni nelle quali è presente l'opera di Scheggi, dalla mostra *Monocroma* del 1963 (Bergomi e Vinca Masini 1963) alla Biennale veneziana del 1986 (Calvesi 1986), fino alla recentissima personale allestita presso la Galleria d'Arte Niccoli e attentamente costruita, come anche il catalogo edito per l'occasione, con particolare attenzione al problema del colore (Niccoli e Scheggi 2010).

Fig. 3: Veduta dell'allestimento della mostra *Paolo Scheggi*, a cura di Franca Scheggi e Giuseppe Niccoli, Galleria d'Arte Niccoli, novembre 2010-aprile 2011. Fotografia di Giuseppe Rambelli. Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Se non è dato qui ripercorrere in dettaglio la serie di motivazioni e i complessi passaggi che caratterizzarono l'intensificarsi delle ricerche cromatiche negli anni Sessanta e Settanta, a livello generale bisogna pensare al clima di polemico superamento dell'informale che tra gli anni Cinquanta e il decennio successivo vide nel monocromo il linguaggio ideale per eliminare la soggettività esasperata che lo caratterizzava, il medium adatto per avvicinarsi e confrontarsi con il pensiero

scientifico e con le ricerche tecnologiche, per allontanare dalla ricerca artistica qualsiasi equivoco di mimesi e imitazione della realtà, per delineare una possibile simbologia metafisica, come le ricerche di primo Novecento avevano suggerito, per trovare un grado zero, una nuova origine della pittura, aspirando al contempo ad una totalità linguistica e progettuale delle arti visuali (Troisi 2009).

La via del monocromo era, d'altra parte, anche la strada migliore per trovare nuovi punti di contatto e di scambio con il progetto architettonico, come aveva lasciato in eredità il Costruttivismo di primo Novecento. Da qui si parte anche per comprendere la fulminante evoluzione della ricerca di Paolo Scheggi che tanto meno cede all'incoerenza quanto più rapidamente supera tappe progettuali e livelli teorici, confrontandosi con i linguaggi architettonici, con il dibattito urbanistico, in un fertile scambio che non esclude l'apporto delle scienze sociali e antropologiche, né rinuncia alla direzione filosofica e metafisica ma anzi le contempla calcando il palco dello spettacolo, dell'azione performativa e dell'happening teatrale in nome di un'arte che, come in quegli anni si diceva spesso non a caso né inutilmente, è vita. È agire contemplativo: è *con-temp-l'azione*, come recitava un'altra mostra fondamentale alla fine dell'intenso decennio Sessanta (Palazzoli 1967).

L'importanza del dialogo tra ricerche artistiche e architettoniche appartiene a Paolo Scheggi geneticamente – l'artista è fiorentino e in lui si sarà ben travasato qualcosa, senza voler sposare tesi positivistiche, delle ricerche umanistiche e rinascimentali sulla prospettiva e sullo spazio – e attraversa l'intero suo percorso creativo: fin da quando, a Milano da poco più di due anni, fu chiamato nel 1964 a far parte del Collegio Lombardo degli Architetti e invitato a scrivere del concetto di "progettazione totale", rintracciandone le origini in quella serie di trasformazioni che l'architettura aveva attraversato dal primo decennio del secolo, da De Stijl a Bauhaus, dal gruppo lombardo del '35 alla progettazione integrata. Nello stesso anno, la sua ricerca veniva inserita nell'ambito dei linguaggi della "visualità strutturata", come ebbe a definirli Carlo Belloli in una importante mostra collettiva presso la Galleria Lorenzelli, a Milano, inaugurata nella tarda primavera: l'opera iniziava allora ad essere considerata oggetto "cromo-spaziale" capace di stimolare le valenze fisico-percettive dell'individuo, sull'onda delle recenti esperienze portate avanti dall'arte programmata la cui prima mostra, allestita nel 1962 da Giorgio Soavi e Bruno Munari, possiamo bene ipotizzare che Scheggi visitò, al Negozio Olivetti a Milano (Eco 1971). Del resto, sempre nel 1964 Bruno Munari invitava Scheggi a sperimentare le prime estensioni delle sue *Intersuperfici* nell'ambiente, anzi, a trasformare le sue *Intersuperfici* in *Compositore euro-cromo-spaziale* (torna la definizione di Belloli) per la Sala del Cinema Sperimentale ordinata da Munari stesso alla XIII Triennale di Milano del 1964, dedicata al *Tempo Libero*.

In quello stesso 1964 Paolo Scheggi, nello sforzo di definire la propria ricerca scrisse nel mese di giugno una *Nota Teorica* destinata a venire più volte pubblicata dove trovavano una prima definizione le sue *Intersuperfici*. Perché questo nome?

> Gli oggetti sono quadrati e derivati da operazioni sul quadrato. Lo spazio è suddiviso mediante rotazioni di spirali logaritmiche, parabole logaritmiche, rapporti modulari e continui. Le forme inscritte hanno strutture elementari.
> Situazione: questa ricerca sistematicamente sperimentale trae le sue origini spirituali ma non metodologiche nell'elementarismo e nel concretismo, non si propone di essere rottura e alternativa, bensì il proseguimento storico e quindi dinamico delle esperienze visuali, non come mero e semplicistico esercizio di fenomenologia ottico-fisica, ma come struttura tesa ad ampliare la percezione.
> Pertanto l'instabilità della stessa visualità degli oggetti, e il divenire della ricerca, costituiscono il metodo operativo che rifiutando ogni intendimento e attributo di arte, tenda senza estrazioni naturalistiche e istanze animiche ad una maggiore dialettica conoscitiva.
> Nel caso di questa mostra lo spazio degli oggetti è suddiviso mediante un modulo di rapporto continuo che si ripete come costante per tutti gli oggetti (Scheggi 1964, n. p.).

Fig. 4: Paolo Scheggi, *Zone riflesse*, 1962-63, acrilico su tele sovrapposte, 50x69,5x5 cm - PASC-0052.
Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Inter-superficie: attraverso la superficie, oltre la tela, sopra e sotto il livello della materia-colore, Paolo Scheggi da qualche anno sperimentava le relazioni tra diversi livelli di spazialità, dapprima sovrapponendo lamiere, quando all'inizio degli anni Sessanta inventava la tecnica del *saldage* ("Firenze: i gatti fanno letteratura" 1960, n.p.; Marino 1961, p. 3); utilizzava poi tele monocrome, «quadri così profondamente neri, rossi, bianchi», come le aveva salutate Lucio Fontana in occasione della seconda personale di Paolo Scheggi alla Galleria Il Cancello di Bologna (Fontana 1962, n.p.), da assemblare telaio sopra telaio, diversamente forate in superficie, in forme ellittiche e irregolari, poi in modo calcolato e perfetto in percorsi visuali attentamente studiati.

"Inter", ovvero: "tra" più superfici, più aperture, più addensamenti e sprofondamenti della visione. "Inter", ovvero: "attraverso" l'opera, per arrivare allo spazio della sua collocazione e della sua azione con lo spazio stesso; al tempo della sua visione e della sua ri-creazione che lo spettatore è chiamato a compiere, diventandone attivo fruitore e co-autore, scegliendo come interagire con lo sguardo, con il corpo, con la mente.

Fig. 5: Paolo Scheggi, *Intersuperficie curva dal giallo*, 1965, acrilico su tele sovrapposte, 120x80x6 cm - PASC-0302
Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Fu ancora tra il 1964 e il 1965 che Paolo Scheggi sperimentò, nella sartoria di Germana Marucelli (anagraficamente era una sua lontana parente che ebbe l'intelligenza di ospitare il giovane fiorentino nei primi tempi del suo trasferimento a Milano, per la storia è certo più conosciuta quale protagonista della moda italiana) l'integrazione plastica dell'opera d'arte nell'architettura. Il giovane artista infatti trasformò l'atelier Marucelli in un ambiente plastico e mutevole, con pareti curve per annullare gli angoli, con superfici ondulate, pedane e passerelle velocemente estraibili e modulabili, mentre le opere e gli specchi arretravano all'interno dello spessore dei muri. Lo spazio della sartoria diventava allora contenitore neutro e luminoso entro il quale l'unico, vero protagonista è l'abito: qui sarà infatti presentata, nella primavera del 1965, in prima mondiale assoluta, la moda "optical" che Getulio Alviani creava con Germana Marucelli.

Due mesi prima, su "L'Oeil", Gillo Dorfles riconosceva in Lucio Fontana uno dei principali riferimenti della ricerca di Paolo Scheggi, anche e soprattutto per quella insopprimibile attenzione allo spazio, all'ambiente che il "padre spirituale" di molti artisti della generazione nata tra il '35 e il '40 aveva loro saputo trasmettere; dedicando l'articolo alle nuove ricerche della pittura oggettuale in Italia, così parlava

> […] du très jeune Paolo Scheggi. Né à Florence en 1940, il s'attache depuis plusieurs années déjà à la création d'objets généralement carrés ou agencés à partir de carrés, où la mise en valeur de l'élément spatial est obtenu par la superposition, dans la même tableau, de deux ou plusieurs surfaces. La toile est interrompue en un ou plusieurs points par des ouvertures ovoïdes, circulaires, eliptiques (souvent basé sur la spirale et les paraboles logarythmiques) à travers lesquels apparaissent les couches successives. Scheggi fait naître ainsi la sensation d'un dénivellement spatial; ses oeuvres constituent un tout, dense et unifié, où la combinaison des différentes lacunes et dépressions sert uniquement à déterminer l'ambiguïté perceptive qui caractérise ces "objets" (Dorfles 1965, p. 46).

Proseguendo nell'analisi, sottolineava che le opere di Castellani, Bonalumi e Scheggi

> […] nécessitent le cadre d'une pièce installée exactement pour elles, ou tout au moins des parois sur lesquelles elles soient isolées des autres tableaux et, si possible, insérées directement au mur lui même, de manière à scander la parol d'un rythme autonome. L'ambiance de la pièce est souvent dynamisée et

‘potentialisée’ par leur présence, ce qui est rarement le cas avec les oeuvres picturales traditionelles; ceci tient évidemment à des raisons d’optique et de perspective, décolulant de la structure même de ces objets et des véritables métamorphoses dimensionelles créées par l’incidence de la lumière (Dorfles 1965, p. 46).

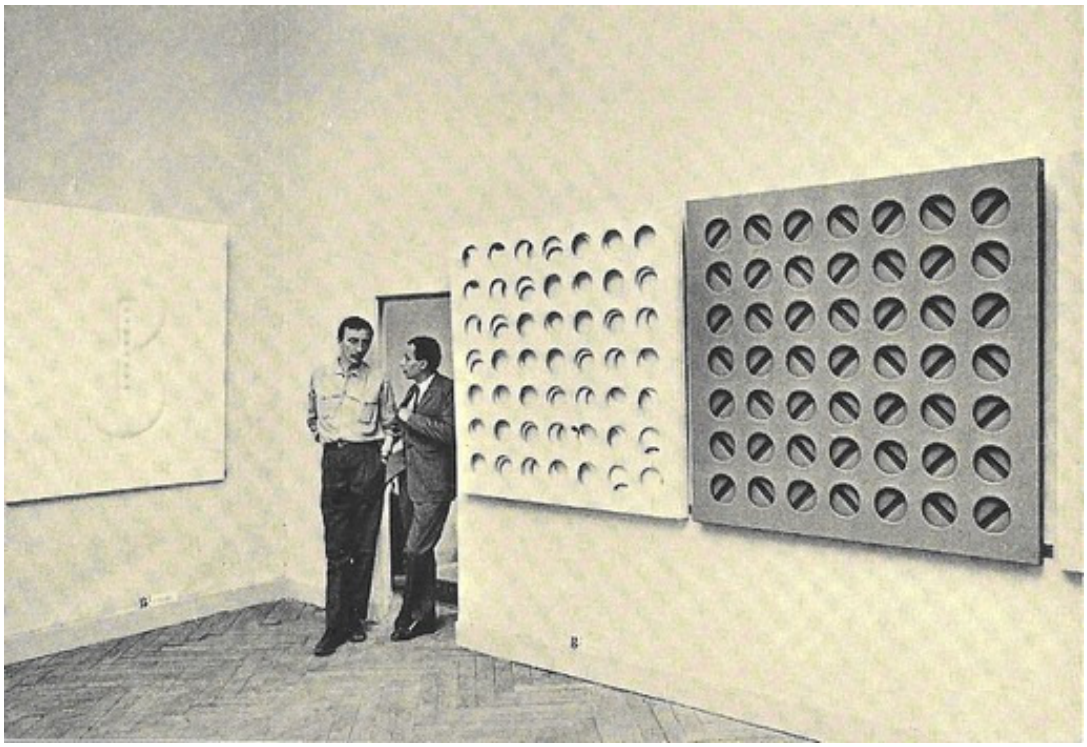


Fig. 6: Agostino Bonalumi (sinistra) e Paolo Scheggi (destra), XXXIII Biennale di Venezia, 1966. Fotografia di Ada Ardessi.

L’intuizione di Dorfles sulla necessità di uno spazio in cui le opere devono essere inserite per esprimere al massimo la loro efficacia sarebbe suonata come una “condanna” proprio per le *Intersuperfici* di Paolo Scheggi, quando un anno dopo, invitato ad esporre alla XXXIII Biennale di Venezia, entrò in contrasto con Gian Alberto Dell’Acqua, curatore degli allestimenti, a causa della presenza di una porta di servizio che impattava con le sue quattro *Intersuperfici* esposte, virate nella purezza del giallo, del rosso, del bianco e del blu. Ciascuna occhieggiava dalla parete, sporgendosi di ben otto centimetri verso lo spettatore: un’assurdità per Scheggi che aveva già sperimentato l’impatto seducente dell’opera rientrante nello spazio, che fende la superficie muraria e nell’ambiente si compenetra.

La polemica torna in un articolo di Germano Celant su "Casabella" pubblicato all'indomani dell'apertura della Biennale, dove si sottolinea l'importanza e la novità della ricerca di Scheggi, la cui parete,

> […] costituita da quattro intersuperfici monocrome modulari dal quadrato, attesta la vitalità di una problematica legata alla ricerca di una neo-strutturazione del linguaggio visuale; i suoi oggetti infatti sembrano aver raggiunto il culmine di una focalizzazione dell'immagine uguale e iterabile, sistematicamente posta "in forse" dalla casualità luminosa, che ripropone continuamente secondo incidenze chiaroscurali la tessitura delle figure geometriche semplici (Celant 1966a, p. 75).

Era stato lo stesso Celant, nel 1966, a firmare uno dei due saggi pubblicati in occasione della mostra *Pittura Oggetto* ideata da Dorfles e tenutasi alla Galleria d'Arco Alibert a Roma, dedicata a Bonalumi, Castellani e Scheggi, uniti a Lucio Fontana la cui presenza «[…] vuol essere soprattutto un omaggio a chi ha saputo con tanto anticipo su tutti in Italia scoprire alcune costanti dell'arte moderna […]» (Dorfles 1966b, n. p.).

Definendole *Modelli spaziali*, Celant descriveva le opere quali

> […] processi di intenzionalizzazione formale, che possano assumere un atteggiamento decisivo nell'ambito reale. In questo senso il "quadro oggetto" è diventato un'attività spaziale o meglio un vettore spaziale che si muove verso e con lo spettatore che è reso partecipe e consapevole del processo di intenzionalizzazione formale che informa l'operazione. Se ne deduce quindi che lo spazio in questo caso viene ad essere orientato rispetto allo spettatore, alla sua posizione e alla sua situazione cosicché possedendo una precisa caratterizzazione vettoriale diventa intellegibile e quindi identificabile con lo spazio dell'esistenza (Celant 1966b, n. p.).

In questo senso, il principio regolatore della ricerca di Scheggi consiste nel

> […] considerare lo spazio come mezzo in virtù del quale diviene possibile la posizione delle forme […] è andato precisando la sua concezione di spazio attraverso la rigorosa strutturazione di immagini geometriche elementari introdotte mediante la sovrapposizione delle tele, operazioni spaziali dove lo spazio non più inteso come luogo reale e logico, ma come campo la cui caratteristica essenziale è di trasformare le forme da puri concetti in "concetti

spaziali" che definiscono lo spazio costituendosi in esso come elementi di coordinazione della nostra esistenza (Celant 1966b, n. p.).

Fig. 7: Veduta dell'allestimento della mostra *Paolo Scheggi*, a cura di Franca Scheggi e Giuseppe Niccoli, Galleria d'Arte Niccoli, novembre 2010-aprile 2011. Fotografia di Giuseppe Rambelli. Courtesy Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Il dibattito critico che l'opera di Scheggi sapeva, insieme ad altri artisti, suscitare, proseguiva nel 1967, estendendo il problema dalla "pittura-oggetto" al modulatore spaziale all'ambiente costituito dall'estensione dell'opera stessa, in nome di una attivazione delle potenzialità ottiche e percettive dello spettatore, sempre più radicalmente chiamato in causa quale fruitore attivo e consapevole dell'opera: nel gennaio 1967 fu presentata per la prima volta l'*Intercamera plastica*, ambiente vero e proprio, non più opera che si estende nell'ambiente, alla Galleria del Naviglio di Milano (una delle prime gallerie a seguire con serietà e costanza l'opera dell'artista che nel 1965 espose, nella sede del Cavallino a Venezia, le sue *Intersuperfici* in una personale curata dallo stesso Apollonio e da Celant); nel mese di maggio Scheggi, ancora insieme e Castellani e Bonalumi, con la nuova presenza di Alviani, è alla Galleria La Nuova Loggia a Bologna, in un'altra mostra dedicata alla *Pittura Oggetto* con un testo denso di spunti di Accame; a luglio, l'*Intercamera* è presentata all'esposizione *Lo spazio dell'Immagine*, come già ricordato allestita a Palazzo Trinci a Foligno.

All'*Intercamera* Scheggi iniziava a lavorare alla fine dell'estate di quel fatidico 1966, avviando i primi disegni e le maquette destinate a portare alla sua creazione

nel mese di settembre, a Roncade, nell'entroterra veneziano, per conto della ditta Pavanel. Realizzata con fogli di legno fustellati e curvati, dipinti di giallo vivace, l'*Intercamera* risentiva certamente anche dei progetti che intanto Scheggi elaborava con lo studio Nizzoli Associati, dove era entrato già da tre anni, insieme a Mendini, Oliveri e Fronzoni, con Celant quale critico del gruppo.

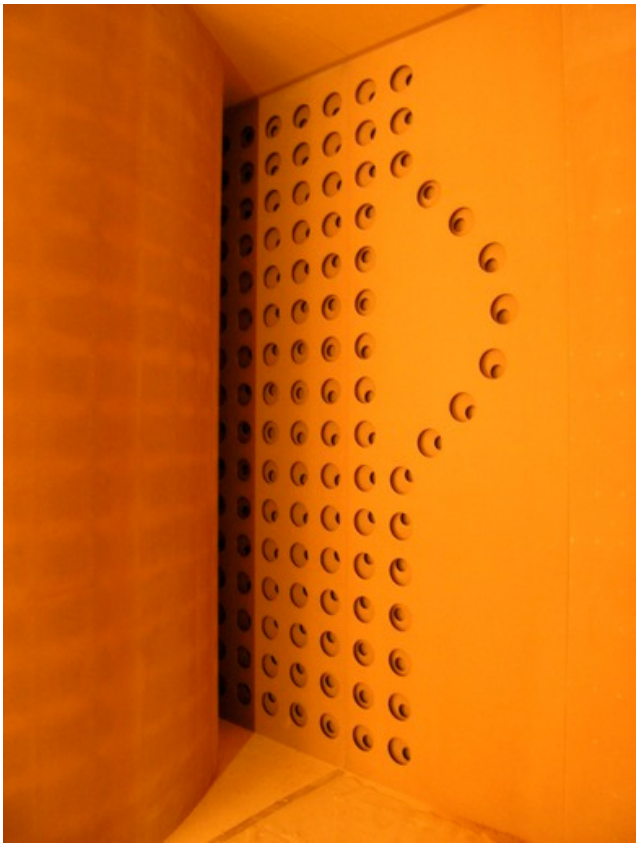


Fig. 8: Veduta dell'Intercamera di Paolo Scheggi, ricostruita in occasione di MIART 2007.
Courtesy per la fotografia: Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Presente in *Nuove dimensioni nella scultura* di Udo Kultermann (Kultermann 1967) diventata la base per una serie di lezioni dal titolo *Metaprogettualità strutturali,* tenute da Dino Formaggio alla Facoltà di Architettura di Milano nel 1968, l'*Intercamera* sarebbe poi stata riproposta, come maquette, esattamente dieci anni dopo nel contesto della Biennale di Venezia del 1976 (XXXVI Biennale di Venezia 1976) e analizzata nel volume contestualmente curato da Germano Celant e dedicato alle ricerche sull'*environment*: *Ambiente/Arte, dal Futurismo alla Body Art* (Celant 1977).

Fig. 9: Veduta dell'Intercamera di Paolo Scheggi, ricostruita in occasione di MIART 2007. Fotografia di Cosima Scheggi.

Il 9 gennaio 1967, l'*Intercamera* s'imponeva esponendosi negli spazi del Naviglio a Milano. Il pieghevole della mostra ospitava uno schizzo progettuale della stessa, una riflessione di Umbro Apollonio, una biografia dell'artista; il testo di Apollonio sarà poi pubblicato anche nella scheda dedicata a Paolo Scheggi per il catalogo della Biennale di San Marino dello stesso anno, *Nuove tecniche d'immagine*, già citata.

Se una "lunga tradizione" aveva imposto di guardare l'oggetto in silenzio e immobili, rendendolo così distante dalla vita stessa, Apollonio sottolineava che

> […] oggi, al contrario, gran parte degli operatori artistici oltre che del pensiero estetico si propone di rendere il fenomeno dell'arte vivibile alla pari degli altri fenomeni naturali, di porre l'oggetto d'arte alla pari delle altre cose della vita che ci attorniano (Apollonio 1967a, n. p.).

Precisando l'impossibilità alla realizzazione tecnica nell'immediato, Apollonio ribadiva che tali progetti, di cui l'*Intercamera* è esemplare,

> […] si arrestano al limite della proposta: sono piuttosto un dato propedeutico alla loro funzione reale che un risultato definitivo […]. Tuttavia, una certa pratica consente di leggere anche sulla base delle indicazioni fornite dal plastico, il solo che per il momento ci è dato di conoscere. Ed è, lo si capisce subito, oggetto da percorrere quale un complesso architettonico, dove muoversi, sostare, discorrere: esso non si pone come autorità referenziale o soggiogante, tale da poter svilire o mortificare chi vi entra; si dà bensì come ambiente con valore di rapporto integrabile (Apollonio 1967a, n. p.).

Un ambiente che instaura con la persona che vi entra un rapporto

> […] dialettico. Questa Intercamera plastica […] è quindi un modello […] una stanza, molto semplicemente un luogo, con apparenze variate, rese omologhe appena dal medesimo colore che le investe, e sulle cui superfici di parete le punteggiature dei fori con le ombre portate, ordinate secondo ritmi diversi, più o meno fitti, più o meno ad andamento rettilineo, accompagnano alternative di coincidenza e di condizione a seconda del contemporaneo mettersi in relazione con procedura di adattamento oppure di contestazione: dal modo, cioè, con cui quelle interdipendenze vengono osservate e sentite al di là di schematismi convenzionali (Apollonio 1967a, n. p.).

L'*Intercamera* è dunque un modello, sostiene Apollonio in chiusura, che potrà essere utile e rivolgersi, in primo luogo, ai «costruttori architetti».

A dimostrazione di queste analisi, va ricordata, a quarant'anni di distanza dalla sua apparizione, la ricostruzione dell'*Intercamera*, fedele alla versione originaria, fortemente voluta dalla famiglia dell'artista ed esposta dalla Galleria Niccoli di Parma in occasione di MIART 2007, Fiera d'Arte Contemporanea di Milano: un esperimento ben riuscito, con il pubblico che, tra lo stupore e la curiosità, si aggirava tra le sue occhieggianti pareti gialle, cercando nuovi percorsi e diverse modalità di relazione con essa, in un luogo, quale quello di una fiera d'arte, per antonomasia caratterizzato dalla rapida fruizione e dall'altrettanto veloce dispersione delle informazioni visive raccolte dal pubblico.

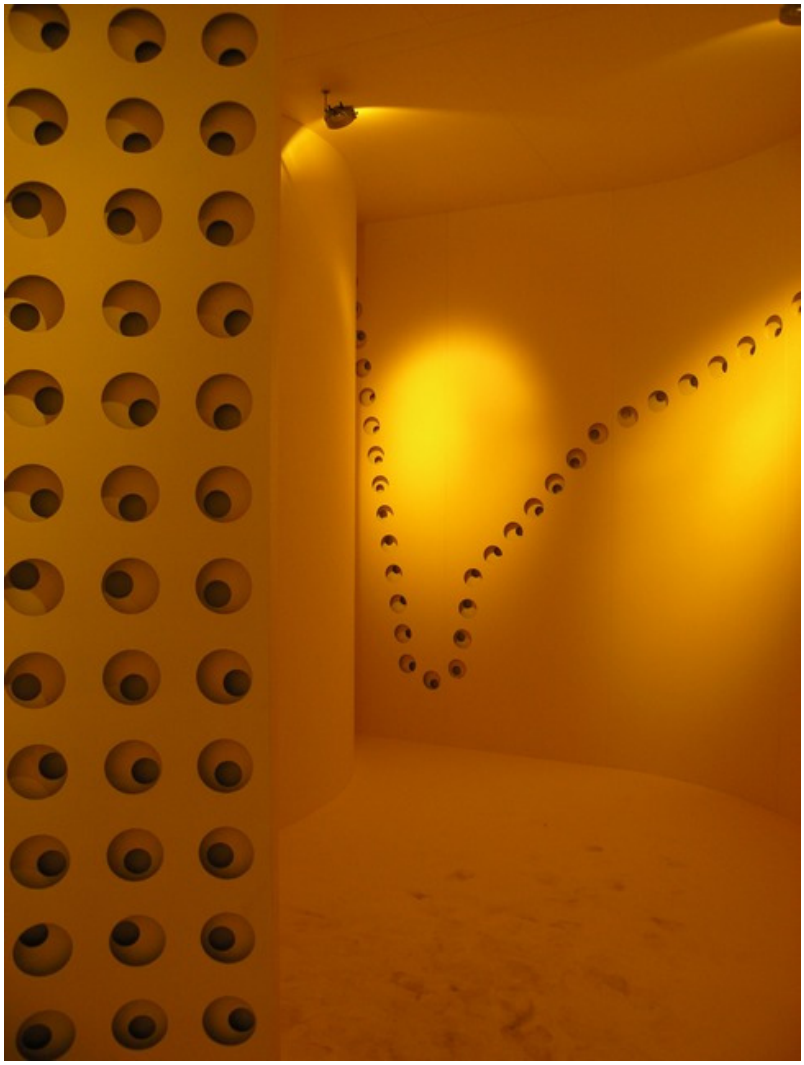


Fig. 10: Veduta dell'Intercamera di Paolo Scheggi, ricostruita in occasione di MIART 2007. Fotografia di Cosima Scheggi.

Franca Scheggi, in una recente conversazione, ha infatti ricordato che numerosi visitatori si facevano fotografare nell'*Intercamera*, mettendosi in posa come se avessero alle spalle, o meglio come se si trovassero all'interno di un monumento storico. Senza chiederne il costo né la provenienza, senza nemmeno domandare se si trattasse di un'opera, semplicemente la vivevano, attraversandola e sostandovi all'interno, ricordando, attraverso la fotografia, la propria presenza, il proprio passaggio (Scheggi 2011).

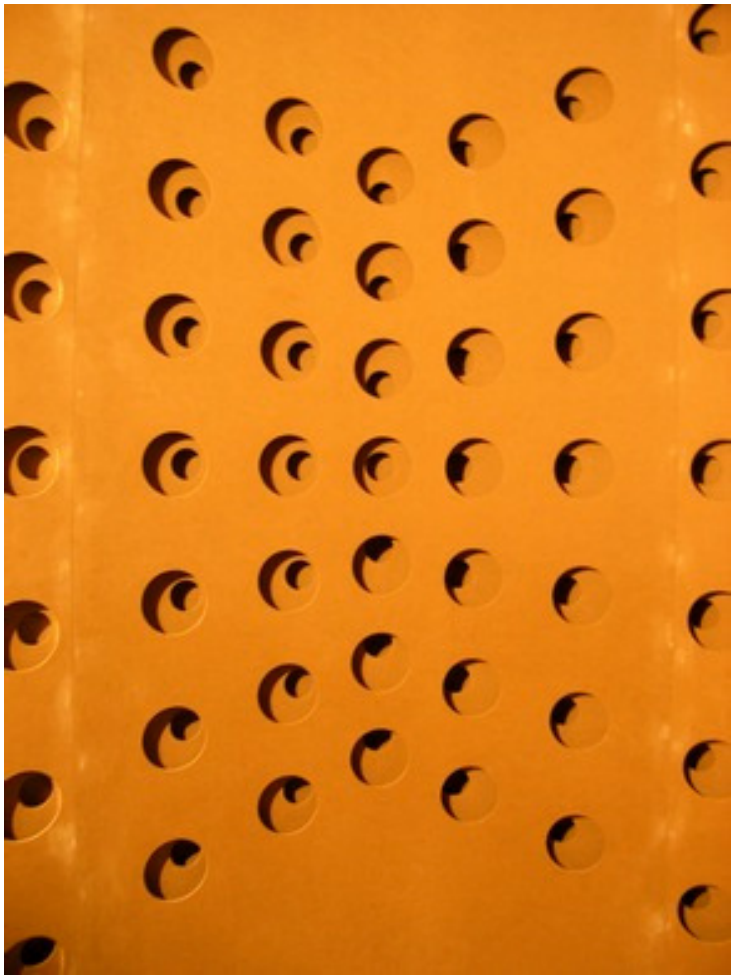


Fig. 11: Particolare di una delle pareti dell'*Intercamera* di Paolo Scheggi, ricostruita in occasione di MIART 2007. Courtesy per la fotografia: Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Per questo suonano particolarmente attuali le parole di Giovanni Maria Accame quando, nel maggio 1967, presentava le ricerche di Alviani, Bonalumi, Castellani e Scheggi, ancora sotto l'egida della *Pittura Oggetto* alla Galleria La Nuova di Bologna: parlando dei quattro giovani artisti, il critico sottolineava che il loro «più elementare assunto» fosse quello di «operare secondo processi di formazione anziché di imitazione», cercando di analizzare e chiarire

> […] i modi e i comportamenti dell'individuo singolo in relazione a una pluralità organizzata, come pure si andranno a verificare le reazioni della collettività nei confronti di una esperienza individuale contenuta nelle regole di quel preciso ambiente. La costante presa di coscienza di questo rapporto implica tanto l'artista quanto lo spettatore, spettatore che diverrà coproduttore nella funzione percettiva, poiché all'atto stesso della percezione si dovrà riconoscere una parte di reale creatività (Accame 1967, n. p.).

Si trattava di passaggi teorici e progettuali fondamentali, come di lì a due mesi avrebbe saputo indicare la grande esposizione tematica *Lo spazio dell'immagine,*

ideata e ordinata da un team d'eccezione, da Argan a Bucarelli, da Dorfles a Calvesi; una mostra tesa a dimostrare quanto, e perché, concludeva Accame, l'artista sentisse il bisogno di ampliare

> […] la sua opera nella misura in cui aumentano i contatti con l'ambiente e si giustifica nella produzione di un gesto che, esplicandosi in presenza concreta, partecipa direttamente dell'esistenza delle cose. Il valore del gesto consiste proprio nel suo stretto relazionarsi col mondo, in progressione al costituirsi dell'oggetto. Per questo l'operatore concorrerà alla determinazione dell'ambiente in cui vive, per questo diverrà sempre più necessario il suo apporto (Accame 1967, n. p.).

Insieme all'*Intercamera*, la mostra *Lo Spazio dell'Immagine* vedeva disporsi e confrontarsi negli spazi antichi di Palazzo Trinci gli ambienti di Getulio Alviani, Alberto Biasi, Agostino Bonalumi, Davide Boriani (Gruppo T), Enrico Castellani, Mario Ceroli, Gianni Colombo (Gruppo T), Gabriele de Vecchi (Gruppo T), Luciano Fabro, Tano Festa, Piero Gilardi, Gino Marotta, Eliseo Mattiacci, Romano Notari, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto, Paolo Scheggi, oltre che del Gruppo MID e Gruppo ENNE, mentre due mostre monografiche erano dedicate ad Ettore Colla con una selezione di sculture e a Lucio Fontana di cui veniva esposto l'*Ambiente spaziale a luce nera* del 1949, che tanta presa e fascino suscitò sulle generazioni future, tra le quali quella di Scheggi e compagni.

Appare particolarmente interessante confrontare le posizioni dei critici intervenuti in catalogo: Apollonio si interrogava sulla predestinazione commerciale e spaziale di ambienti e installazioni, evidenziandone due categorie che rispondevano anche all'annoso (e spesso non così statico come oggi la storia tramanda) confronto tra ricerche programmate – dette anche visuali, o ancora più riduttivamente *op* – e figurazione oggettuale – detta, banalmente, *pop* – salvando ovviamente le prime nella cui schiera ben si collocava anche l'*Intercamera*, caratterizzate da volontà costruttive, attente a progettare le forme meglio confacenti all'ordine accertato in potenza, adatte ad uno spazio ampio e comprensivo, ad una comunità civilizzata, dove l'individuo non sia estraniato o isolato o "conformizzato" (Apollonio 1967b, n.p.).

In merito a queste ricerche, Calvesi parlava di uno spazio come campo di relazioni, sottolineando che i materiali utilizzati, dallo specchio alle superfici irregolari e luminose, coinvolgono l'ambiente esterno ed il fruitore in un'ipotesi globale di campo, senza avere però l'intenzione di programmare tutti i possibili eventi e le interazioni costituenti tale campo, come proprio l'*Intercamera* dimostra (Calvesi 1967, n.p.).

Presente sulla stampa internazionale, da “Art International” a “Home Furnishings Daily”, l’*Intercamera* di Scheggi è tra gli ambienti più pubblicati della mostra, complice il forte impatto visuale e le sue diverse possibilità di rappresentazione fotografica: gli scatti mostrano spesso al suo interno il differente modo di relazionarsi del pubblico, formato ora da reali visitatori ora da modelle in posa in un «ambiente senza ambiente» mutevole, avvolgente e pulsante, pur nella sua rigorosa strutturazione architettonica (Massai 1967, p. 10).

Resta da leggere cosa ne scriveva Paolo Scheggi, riprendendo quel testo che, più volte citato in diversi contributi, tuttavia è poco conosciuto nella sua versione integrale:

> Nota per l’intercamera plastica: tra l’antinomia dell’integrazione cromatica e l’integrazione plastica, ho tentato di evidenziare un problema che finora non è mai stato opportunamente affrontato: modalità inter-spaziali atte ad integrare quei settori o zone afunzionali dell’architettura. Elementi conduttori cioè, la cui fruizione tenda a reinventare in spettacolo plastico spazi interni ed esterni che solitamente vengono occupati con elementi desueti e sempre, comunque per spirito o estrazione culturale non pertinenti alla qualificazione dell’architettura. La sperimentazione dell’ ‘intercamera plastica’ è un discorso che si riallaccia nel tempo ad alcune mie ricerche sulle interferenze volumetriche, parallelamente alle prime ‘intersuperfici curve’. Si trattava allora da un lato di possibili soluzioni di plasticità pura nei limiti di una architettura afunzionale, dall’altro di dialettiche zone riflesse articolate in spazii inventati. Più tardi quando le intersuperfici curve divennero ‘modelli spaziali’, le due ricerche andarono acquistando un metodo comune fino ad integrarsi totalmente ed aprire così una differente ricerca (Scheggi 1967, n. p.).

Relazione tra opera e fruitore, relazione tra fruitore e artista, tra artista e opera.

Relazione tra opera e ambiente, in nome di una verifica delle potenzialità creative nella società, nella vita di tutti i giorni, al di là, appunto, di categorie scelte o di momenti pre-stabiliti, oltre uno spazio e un tempo confezionati e quindi sterili.

Alla fine del gennaio 1967, la scenografia di Sanremo riportava fondali formati da più superfici sovrapposte con aperture circolari e diversi livelli di profondità spaziale: se il pubblico stava in realtà ben più attento, in televisione e sui giornali, alla disperazione di Modugno eliminato dopo la prima serata, o ai cambi d’abito della miss di turno, è interessante notare che qualcun altro ritagliò e conservò un articolo de “la Stampa”, datato 27 gennaio 1967, dove lampante è proprio il dialogo tra l’ambientazione del Festival e l’ambiente dell’*Intercamera* (Fasolo 1967). Quel

qualcuno era Paolo Scheggi, dapprima sorpreso, poi divertito nello scoprire che al di là di tanti testi critici, di tante osservazioni teoriche, di tanti dibattiti progettuali, lo scopo era stato raggiunto: i muri tra arte e vita venivano abbattuti dalle pareti della sua *Intercamera* (Scheggi 2011).

zone d'amore, originale per l'assenza di luoghi comuni. Dalida, nell'interpretarla, si è fatta lungamente applaudire, non solo per la sua bella voce, ma anche per la presentazione scenica.

In quindici città d'Italia sono state costituite da notai le quindici giurie alle quali è stata affidata la scelta delle sei canzoni da inviare in finale. Sono composte da quindici elementi ciascuna, con prevalenza di giovani: dieci membri devono avere meno di venticinque anni. Infine una giuria speciale, composta da elementi qualificati, è stata formata a Sanremo per il recupero di una settima canzone.

Furio Fasolo

Le canzoni di stasera

Guardati alle spalle (Nicola Di Bari-Gene Pitney);
Il cammino d'ogni speranza (Caterina Caselli-Sonny e Cher);
Uno come noi (Milva - Los Bravos);
Pietre (Gian Pieretti - Antoine);
Non pensare a me (Claudio Villa-Iva Zanicchi);
Dove credi di andare (Sergio Endrigo-Memo Remigi);
Dedicato all'amore (Peppino di Capri-Dionne Warwick);
Per vedere quanto grande è il mondo (Wilma Goich-The Bachelors);
Una ragazza (Donatella Moretti-Bobby Goldsboro);
E' più forte di me (Betty Curtis-Tony Del Monaco);
Devi avere fiducia in me (Roberta Amadei - Carmelo Pagano);
Io per amore (Pino Donaggio-Carmen Villani);
Cuore matto (Little Tony-Mario Zelinotti);
Nasce una vita (Jimmy Fontana-Edoardo Vianello);
Bisogna saper perdere (Lucio Dalla-The Rokes).

sere spettinato, matto e di mettersi le dita nel naso.

Senza entrare nel merito di quest'ultima accusa, Modugno illustrò ai presenti gli altri capi d'imputazione: «Figuratevi

ri un cantante inaspettato. Si chiama Giuseppe Gidiuli, è nato ventidue anni fa a Trepuzzi (Lecce). Prontamente intervistato, il Gidiuli dichiarava di essere figlio di bidello, d'aver

La polacca Anna German è la cantante più alta del Festival di Sanremo: ieri sera la presentatrice Renata Mauro ha dovuto alzare al massimo il microfono (Tel. Moisio)

Fig. 12: Alle spalle della cantante, la scenografia del Festival di Sanremo 1967 è formalmente molto "vicina" alla ricerca di Paolo Scheggi.
Tel. Moisio.

L'autore

È curatore indipendente e lavora attivamente presso enti pubblici e gallerie private nazionali e internazionali.
È dottoranda in Teorie e Storia delle Arti IUAV-Venezia con un progetto di ricerca dal titolo *"IL CASO" PAOLO SCHEGGI 1958-1971. Dal quadro-oggetto all'integrazione plastica d'architettura; dall'environment allo spazio urbano, tra progetto e utopia. Il ruolo e le relazioni di Paolo Scheggi nelle ricerche artistiche internazionali contemporanee*, tutor **Angela Vettese**, Direttore clasAV corso di laurea specialistica in progettazione e produzione delle arti visive, Facoltà di design e arti, Università

IUAV di Venezia e tutor in co-tutela **Francesca Zanella**, Dipartimento Beni Culturali, Parma. Laureata in Beni Culturali a Parma, indirizzo Arte Contemporanea, con una tesi dedicata all'architettura radicale fiorentina del gruppo Superstudio, svolge attività di ricerca in ambito universitario. Insegna *Ultime tendenze delle arti visive* (settore disciplinare Fenomenologia delle arti contemporanee, codice ABST51) presso l'Accademia di Belle Arti Santagiulia, Brescia e Machina Institute, indirizzo di Industrial Design, Brescia.
Dal 2011 è Cultore della Materia al Dipartimento di Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma e nello stesso anno è selezionata quale borsista del Progetto Professionalità Bando Ivano Becchi, Fondazione Banca del Monte di Lombardia, aa. 2010-2011.
Dal 2008 è curatore e tutor del Premio Arti Visive San Fedele (Milano). Nel 2010 è nella Giuria e nel 2011 è nella Commissione inviti del Premio Bice Bugatti-Giovanni Segantini (Nova Milanese), nel 2011 è nella Giuria del Premio Nocivelli (Brescia).
Tra le principali direzioni di ricerca sono la storia dell'arte dalla fine degli anni '50 agli anni '70 (arte oggettuale, pittura analitica, relazioni arte-tecnologie, arte-ambiente) e i linguaggi artistici delle giovani generazioni.
Scrive regolarmente su riviste specializzate di arte e critica d'arte contemporanee ("Arte Contemporanea", Roma; "Espoarte", Savona; "Juliet", Trieste).

E-mail: ilariabignotti79@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Ambiente, partecipazione, strutture culturali, *XXXVI Biennale di Venezia,* Vol. I, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia.

Accame, GM 1967, testo senza titolo, in Accame, G. M. e Dorfles, G, *Alviani, Bonalumi, Castellani, Scheggi. Pittura oggetto a Milano*, Grafiche Tamari, Bologna.

Apollonio, U 1966, *XXXIII Biennale internazionale d'arte di Venezia*, Stamperia di Venezia, Venezia.

Apollonio, U 1967, *VI Biennale Internazionale di San Marino. Nuove Tecniche d'Immagine*, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia.

Apollonio, U 1967a, *Paolo Scheggi. Intercamera plastica*, Edizioni del Naviglio, Milano.

Apollonio, U 1967b, *Oggetti plastici-visuali e loro predestinazione*, in Apollonio et al, *Lo spazio dell'immagine*, Artegrafica, Venezia.

Apollonio, U et al. 1967, *Lo spazio dell'immagine*, Artegrafica, Venezia.

Barbero, L & Dorfles, G 2003, *La breve e intensa stagione di Paolo Scheggi*, Arti Grafiche, Verona.

Bergomi, M & Vinca Masini, L 1963, *Monocromo*, Firenze-Bologna.

Calvesi, G 1967, *Strutture del primario*, in Apollonio et al, *Lo spazio dell'immagine*, Artegrafica, Venezia.

Calvesi, M 1986, *XLII Biennale di Venezia. Arte e Alchimia,* Venezia.

Celant, G 1966, *XXXIII Biennale di Venezia,* "Casabella" n. 306, Milano.

Celant, G 1966b, 'Modelli spaziali', in Celant, G e Dorfles, G, *Pittura-oggetto a Milano. Fontana, Bonalumi, Castellani, Scheggi*, s. n., Roma.

Celant, G 1977, *Ambiente-Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni La Biennale di Venezia, Venezia.

Corà, B 2007, *Paolo Scheggi. Ferri tele carte. Una retrospettiva 1957- 1971*, Edizioni Il Ponte, Firenze.

Dorfles, G 1965, *La peinture objet dans l'art italien contemporain,* "L'OEIL – Revue d'art mensuelle", n. 121, janvier, Paris, pp. 40-46.

Dorfles, G 1966, 'Pittura-oggetto a Milano', in Celant, G & Dorfles, G, *Pittura-oggetto a Milano. Fontana, Bonalumi, Castellani, Scheggi*, s. n., Roma.

Eco, U 1971, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

Fasolo, F 1967, *Grossa sorpresa al Festival di Sanremo. Modugno eliminato dopo la prima sera*, "La Stampa", venerdì 27 gennaio, anno 101, n. 22, Torino, p. 5.

Firenze: i gatti fanno letteratura, 1960 in "Le Ore", n. 391, anno VIII, 8 novembre, s. p.

Fontana, L 1962, testo senza titolo, in Fontana, L e Scheggi, P, *Paolo Scheggi. Intersuperfici curve a zone riflesse*, s. n., Bologna.

Kultermann, U 1960, *Monochrome Malerei*, s.n., Leverkusen.

Kultermann, U 1967, *Nuove dimensioni nella scultura*, Feltrinelli, Milano.

Marino, GC 1961, *L'arte di Paolo Scheggi Merlini*, in "Il Corriere di Sicilia", 13 maggio, p. 3.

Marussi, G, Passoni, F & Trucchi, L 1969, *Nuovi Materiali Nuove Tecniche,* Cremona Nuova, Cremona.

Massai, E 1967, *Art & Space,* "Home Furnishings Daily", Wednesday, october 18, Fairchild Business Newspapers, New York, p. 1 e p. 10.

Mendes, M 1966, *Bianco + Bianco,* s.n., Roma.

Niccoli, G & Scheggi, F 2010, *Paolo Scheggi,* Grafiche Damiani, Bologna.

Palazzoli, D 1967, *Per un'ipotesi di Con-temp-l'azione*, s.n., Torino.

Scheggi, P 1964, 'Processo teorico. Situazione', in *Intersurfaces courbes – compositeurs spatiaux – un projets d'intégration plastiques*, Bruxelles 1964.

Scheggi, P 1967*,* 'Nota per l'intercamera plastica', in Apollonio, U et al. 1967, *Lo spazio dell'immagine*, Artegrafica, Venezia.

Scheggi, F 2011, conversazione sull'*Intercamera* con l'autore, Milano, marzo 2011.

Scheggi, F & Farneti, D 1976, *Paolo Scheggi*, edizioni della Galleria del Naviglio, Milano.

Troisi, S 2009, *Monocromo: l'utopia del colore*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Elisabetta Modena

«Preso un certo ambiente, vai a vedere che cosa c'è dall'altra parte dei muri perimetrali». Parole e azioni di Cesare Pietroiusti sui muri

Abstract

Partendo dal recente intervento realizzato in occasione della mostra *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* nel museo di Roma, l'articolo sviluppa il tema del muro come luogo fisico e simbolico nella sua opera. Il progetto *Quello che trovo, quello che penso* è il risultato di una *performance* che l'artista ha realizzato nel museo durante l'inaugurazione della mostra. Chiuso in una scala di servizio del museo, Pietroiusti ha descritto gli oggetti, le superfici, gli spazi e le sensazioni che è stato in grado di individuare. L'opera in mostra consiste in una installazione audio della sua voce registrata che, in coincidenza del luogo in cui si è rinchiuso, rievoca quell'esperienza indagando il significato dei luoghi, il rapporto dell'artista con l'istituzione oltre che l'esperienza fisica e mentale della reclusione in uno spazio.

Taking inspiration by a recent site-specific installation on the occasion of the exhibition *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* at the museum in Rome, this paper deals with the topic of the wall as a physical and symbolic place in the artist's work. The project *Quello che trovo, quello che penso* is the result of a performance that the artist realized in the museum during the inauguration of the exhibition. Locked inside the museum backstairs, Pietroiusti described the objects, surfaces, spaces and sensations he could experience. The artwork in the exhibition consists of an audio installation of his voice recorded that, placed in the exact space in which he decided to shut himself in, recalls that experience investigating the meaning of places, the relationship of the artist with the institution as well as the physical and psychic experience of confinement.

IN STRADA

L'elemento non preesiste all'insieme, non è più immediato né più antico, non sono gli elementi a determinare l'insieme, ma l'insieme a determinare gli elementi.

(Perec 1978, p. 7)

Questo articolo nasce dall'incontro con un'opera di Cesare Pietroiusti, *Quello che trovo, quello che penso*, presentata e realizzata all'interno del MAXXI di Roma in occasione della mostra *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI*

allestita nel museo dal 30 maggio 2010 al 23 gennaio 2011 (cur. Chiodi & Dardi 2011).

L'artista romano, che ha iniziato negli anni Settanta una riflessione sul significato e sulla funzione dell'arte, è infatti tra gli artisti invitati alla mostra collettiva inaugurale dedicata al tema dello spazio nel nuovo museo della capitale.

Come ha recentemente chiarito in una intervista sul suo lavoro, il rapporto di Pietroiusti con lo spazio è complesso e articolato: «Di spazi ne conosco almeno tre – uno di questi è lo spazio mentale, lo spazio fisico del luogo, ed il terzo è il sistema – e ciascuno di questi (spazi) ha una dialettica interna propria (interno ed esterno) e modalità, dinamiche o dialettiche che si incrociano fra loro. Quindi una molteplicità di situazioni complesse» (Artext, 2007).

Questi tre diversi spazi e i muri che li definiscono, dunque, interagiscono tra loro determinando livelli e percorsi, gerarchie di potere, politiche di comportamento e di azione, modalità di relazione e movimento, ma anche, occasionalmente, cortocircuiti e interstizi, spazi residui e marginali. A Cesare Pietroiusti piace stare (e agire) qui: "un po' dentro e un po' fuori".

Se come scrive Georges Perec (uno tra gli autori più amati dall'artista e dunque scelto come ironico Virgilio di questo nostro percorso *sui generis* tra le pieghe dello spazio per Pietroiusti), «Vivere, è passare da uno spazio all'altro, cercando il più possibile di non farsi troppo male» (Perec 1974, p. 12), allora è anche vero che le barriere che si frappongono nel nostro muoverci quotidiano, sono elementi scontati e quasi invisibili della nostra realtà fisica e (soprattutto) mentale. Tra i tanti muri che scandiscono e strutturano la nostra vita, le funzioni e il ritmo delle città in cui viviamo, ce ne sono alcuni che fanno parte del terzo spazio descritto da Pietroiusti, quello del sistema dell'arte: si tratta dei muri che delimitano lo spazio dell'arte, modalità e luoghi tra cui quelli (non solo reali) delle gallerie e dei musei, la cui funzione è, in apparenza, simile e cioè deputata alla produzione, esposizione e fruizione di quella che la società e il tempo definiscono come "arte" (e sul cui concetto, notoriamente molto dibattuto, Pietroiusti ha proposto un'interessante e problematica riflessione in *Cento cose che certamente non sono arte,* Vaasa, Finlandia, marzo-aprile 2001[1]). In realtà sappiamo bene come la discriminante economica definisca e separi il museo quale luogo istituzionale dallo spazio commerciale, ma sappiamo altrettanto bene

[1] Progetto realizzato per la mostra omonima presso Platform, Vaasa (Finlandia), nel marzo-aprile 2001, con la collaborazione di: E. Leinonen, T. Väänänen, S. Borotinskij, U. Ferm, M. Damberg, F. Antus, A. Braun, M. Nordbäck, H. Kaihovirta-Rosvik e P. Rosvik. Per l'occasione è stato pubblicato il volume *Ask a sample of 100 people to show you something that is certainly not art*, con testi di C. Pietroiusti e R. Andtbacka, edizioni Platform (Finlandia) & report (Svizzera); foto M. Lehtimaki; book design by Reaktori, Vaasa (Pietroiusti 2008).

come questo confine sia in molti casi labile e come tra queste due realtà esista oggi un rapporto di reciproca dipendenza e relazione.

Anche in questo sistema è possibile dunque verificare come esso determini categorie di appartenenza e come esso stesso sia strutturato in un rapporto interno/esterno. Pietroiusti lo raccolta molto bene nell'opera *Quelli che non c'entrano*, performance realizzata nel 2006 presso la galleria Franco Soffiantino di Torino nella quale a sette anziani senza alcun interesse per l'arte contemporanea è chiesto di rimanere, per tutta la durata dell'inaugurazione della mostra, fuori dalla porta della galleria, un'operazione che, come ricorda l'artista, allude più genericamente all'esclusione «socio antropologica rispetto ad una categoria umana» (Pietroiusti 2011).

Figg. 1 e 2: Cesare Pietroiusti, *Quelli che non c'entrano*, 2006, performance eseguita nel corso dell'inaugurazione della mostra *Gareth James - Cesare Pietroiusti*, galleria FrancoSoffiantino, Torino, 11 novembre 2006. Foto: Fulvio Richetto. Courtesy: Galleria Franco Soffiantino, Torino e l'artista.

I muri che delimitano lo spazio della galleria, ma ancora di più e in primo luogo, i muri dei musei, sono ancora oggi (e più che mai) muri sacri di una sacralità laica che abbiamo ereditato dalla cultura illuminista e che, nonostante i tentativi di Marinetti e dei suoi compagni, la società continua a celebrare e il mondo dell'arte e della cultura a riconoscere come luogo deputato a conservare e raccontare le storie migliori, quelle destinate a passare ai posteri.

L'inaugurazione del MAXXI a Roma, progetto dell'archistar Zaha Hadid, ha costituito una tappa fondamentale dell'acceso dibattito critico (non solo italiano) sul tema del museo e sulla sua funzione, che qui ci limitiamo a evocare.

Da anni si discute infatti sulla funzione del museo, sul suo statuto, sul suo ruolo sociale e progettuale nella città contemporanea e la letteratura prodotta a riguardo è vastissima.

Il MAXXI ha inaugurato la sua attività espositiva con una mostra quasi tautologica in questo senso: una mostra sullo spazio che ha presentato opere delle collezioni d'arte e d'architettura del museo stesso.

La mostra ha messo alla prova gli spazi del museo, spazi difficili che hanno suscitato polemiche e apprezzamenti di vario genere e che hanno ancora una volta riacceso il dibattito sul rapporto tra contenuto e contenitore.

Non è quindi un caso che Stefano Chiodi, uno dei curatori della mostra intitolata appunto *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* (cur. Chiodi & Dardi 2011), dedichi il saggio di apertura in catalogo (Chiodi 2011) alla storia del museo, alle sue definizioni e ai suoi significati arrivando alla stessa (positiva) conclusione cui giunge, tra gli altri e per strade diverse, Alessandra Mottola Molfino nel recente *L'etica dei Musei* sull'attualità della funzione dell'istituzione museale nella contemporaneità e cioè il suo valore sociale (Mottola Molfino 2004). Il museo è infatti «un insostituibile spazio di condivisione, un luogo aperto dove è possibile ipotizzare relazioni potenzialmente feconde tra spettatori e opere d'arte» dove si manifesta «una tensione con l'estraneo» (Chiodi 2011, pp. 31-32); in definitiva il museo si caratterizza positivamente in quanto luogo della relazione e, nello specifico, della relazione inaspettata ed extra-ordinaria.

L'altro polo del ragionamento è affrontato da Domitilla Dardi che nel saggio *Spazio versus oggetto* (Dardi 2011) tratta appunto la questione della presenza dell'oggetto nello spazio museale, che se applicato al museo è, aggiungiamo noi, anche il problema dell'allestimento. E questo è vero, perché la presenza dell'oggetto nello spazio espositivo "è" il problema dell'allestimento, ma è altrettanto vero come l'analisi di Dardi manifesti quanto questo sia cambiato in relazione anche a una diversa concezione del problema dell'allestimento in genere. Lo spazio museale assume oggi infatti una tale autoreferenzialità da essere quasi infastidito dall'oggetto

e dall'opera che dovrebbe ospitare: un dato, questo, che non sfugge allo sguardo dell'artista romano.

PER LE SCALE

È per questo che le scale restano un luogo anonimo, freddo, quasi ostile. Nelle antiche case, c'erano ancora gradini di pietra, ringhiere di ferro battuto, qualche scultura, delle torciere, una panchina a volte per dar modo alle persone anziane di riposarsi tra un piano e l'altro. Negli edifici moderni, ci sono ascensori con le pareti coperte di graffiti che si vorrebbero osceni e scale dette "di sicurezza", di cemento grezzo, sporche e sonore.

(Perec 1978, p. 11)

Non sarebbe del resto appropriato a questo punto, per introdurre l'opera di Cesare Pietroiusti che ha innescato questa riflessione, scrivere che la si incontrava "tra le sale del museo", perché di sale vere e proprie non si tratta quanto piuttosto di incroci, sovrapposizioni di passaggi e prospettive, intersezioni di percorsi e "flussi".

C'è poi da aggiungere che, persi alla ricerca di un filo di Arianna tra le opere dei quasi cento tra artisti e architetti invitati all'interno di questo *Spazio*, pur articolati tematicamente in quattro sezioni, l'incontro con *Quello che trovo, quello che penso* avviene quasi per caso quando, dove non te lo aspetti, ci si imbatte nell'opera, anzi, nella voce di Cesare Pietroiusti.

L'installazione sonora è il risultato di una performance che l'artista ha realizzato all'interno dell'edificio durante le due giornate di inaugurazione della mostra: chiuso per la durata complessiva dell'evento inaugurale in una scala di servizio del museo, Pietroiusti ha descritto a voce tutti gli oggetti, le superfici, gli spazi, i pensieri e le sensazioni che è stato in grado di individuare in questo luogo, anche con l'ausilio di strumenti di precisione.

L'opera in mostra - un'opera realmente *site specific* - consiste in una installazione audio della sua voce registrata (un montaggio di circa quattro ore) che, in coincidenza del luogo in cui si è rinchiuso, rievoca quell'esperienza suggerendo una riflessione critica sul significato dei luoghi, sul rapporto dell'artista con l'istituzione e il sistema dell'arte oltre che sull'esperienza fisica e mentale della reclusione in uno spazio. I muri qui sono tanti: sono i muri del museo, ma quelli nascosti allo sguardo del pubblico e che lo riportano alla sua dimensione più funzionale; sono i muri fisici e sono i muri di parole composti meticolosamente e scientificamente dall'artista; sono i muri in cui si celebra la spettacolarizzazione dell'architettura e dell'opera d'arte e sono i muri su cui l'artista romano è tornato in diverse occasioni in senso fisico e metaforico.

Fig. 3: Cesare Pietroiusti, *Quello che trovo, quello che penso,* performance eseguita il 27 e 28 maggio 2010 nel corso dell'inaugurazione della mostra *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* allestita nel museo MAXXI di Roma dal 30 maggio 2010 al 23 gennaio 2011.

L'occasione è poi ulteriormente interessante se rapportata al contesto della produzione artistica di Pietroiusti che fin dagli anni Ottanta – e penso a *Bar di Radda in Chianti 14 agosto 1988* dove la volontà di "stare fuori" è palesata nella scelta di un luogo estraneo a quello espositivo, e al contempo psicologica nell'operazione che pone attenzione sul lato interno della porta di un bagno pubblico – si è posto in un rapporto di non passiva accettazione del sistema dei luoghi dell'arte e dello spazio espositivo in genere. Il MAXXI, Museo nazionale delle arti del XXI secolo, rappresenta poi un caso emblematico in questo senso, alla luce della storia di un progetto e di un investimento che ha vissuto, nella sproporzione che l'ha contraddistinto, numerose polemiche e dubbi sulla sostenibilità culturale di un'operazione molto discussa. Pietroiusti, ponendosi di fronte a un museo nei confronti del quale dichiara un atteggiamento critico, ne riconosce però il significato e, a questo proposito, sottolinea come questa operazione di riconoscimento del ruolo del museo (l'accettazione di un valore condiviso) stia alla base di una possibile individuazione delle falle, dei vuoti, degli spazi residuali e degli interstizi in cui operare consapevolmente.

Siamo quindi di fronte ad un'opera che, se letta in prospettiva, si apre a diversi piani di lettura e significato. Lo spazio è di per sé marginale nella mappa museale ed è attiguo ad una uscita di sicurezza che dà accesso alle scale di servizio del museo dove la performance ha avuto luogo: la marginalità è dunque una condizione di contesto dell'azione oltre che elemento che la caratterizza dal punto di vista contenutistico ed è, al contempo, un aspetto che diverge dalle versioni realizzate precedentemente sullo stesso tema in altri ambienti: Pietroiusti, cioè, sceglie del museo un luogo anonimo, umile, defilato, luogo di passaggio da un ambiente all'altro - «uno spazio adatto a me», dice - che il visitatore ignorerebbe completamente se non fosse attirato dalla voce registrata, «una voce dai sotterranei» (Pietroiusti 2011), trasmessa in sua coincidenza.

Si tratta inoltre di uno spazio funzionale dell'edificio, un'uscita di sicurezza, quasi inaspettato e comunque non curato, ma necessario al progetto architettonico stesso che impone la presenza di elementi obbligatori, peraltro privi di una progettualità estetica in continuità con il resto dell'edificio: di fatto anche una architettura-scultura, una architettura-opera d'arte ha un'uscita di sicurezza. La dichiarazione è limpida e coerente: Pietroiusti non sceglie per sé, programmaticamente, uno spazio convenzionalmente "significativo" del museo.

È questo un problema molto interessante anche in rapporto al già citato tema dell'allestimento espositivo: quindi questa scelta è una scelta ancora una volta di bandiera e antiretorica da considerare attentamente per la comprensione dell'opera oggetto della nostra attenzione; siamo di fronte a un doppio livello: la marginalità (come la reclusione) è quella dell'artista e del suo ruolo nella società, ed è al tempo stesso quella dell'opera in rapporto allo spazio del museo, della mostra e del "mostrarsi" nel giorno dell'inaugurazione.

Non secondario poi lo sfasamento temporale che l'opera comporta: sul catalogo se ne parla al futuro (Scardi 2011, p. 178), perché alla data della pubblicazione la performance, che ha avuto luogo nei giorni della "vernice", non era ancora stata realizzata (e quindi, di fatto, l'opera non c'era); il presente è quello dello spettatore che si imbatte nell'opera e che la fruisce, però, proiettato nel passato dello svolgimento della stessa. Questa dimensione è ulteriormente accentuata dall'assenza dell'artista stesso di cui rimane solo una voce peraltro registrata. Il concetto di "assenza" e di "non presenza" dell'artista è sintomatico anche nella scelta dei giorni in cui la performance ha avuto luogo, quelli dell'inaugurazione: è noto come le "vernici" abbiano da sempre avuto un ruolo fondamentale nel cosiddetto "sistema dell'arte" contemporanea, perché sono le occasioni in cui si manifesta la presenza degli attori del sistema stesso e in cui si allacciano rapporti e conoscenze. Un sistema che si nutre anche e soprattutto del mercato e dell'immissione nel mercato di

opere vendibili, di manufatti commerciabili che possano costituire – anche – arredamento.

A questo proposito c'è da rilevare che, con coerenza, l'artista romano non solo non vende più le sue opere da anni così da rivendicare la libertà creativa dell'artista e un suo diverso ruolo nella società (e del resto anche in questa occasione egli non produce evidentemente un'opera vendibile o comunque commerciabile), ma lavora anche su come esso determini il prezzo delle idee, una ricerca che è forse la parte più nota della sua attività, fatta di opere regalate, banconote ingoiate o bruciate, cessione e attribuzione ad altri di "idee dell'artista", vendita di opere immateriali ecc.

Il fatto che dell'artista, rinchiuso nelle scale di servizio, non restino che la parola e il pensiero diffusi e propagati da un amplificatore, testimonia un rifiuto critico di partecipare o meglio di "essere parte" pur partecipando, costrutto logico dove la *pars construens* dell'azione viene affidata sia alla capacità di descrizione analitica, scientifica, psicologica e quindi alla comprensione dell'esistente sia alla democratica fiducia riposta nei confronti dell'interlocutore, chiunque esso sia.

Chiuso nello spazio di questa scala di servizio l'artista, "l'intruso", ha quindi descritto "quello che ha trovato": le superfici, i colori, la polvere, le ragnatele, i gradini delle scale, ma anche i suoi pensieri e le sue riflessioni stimolate, oltre che dalla permanenza in questo locale, da una ricerca preventiva fatta di letture sul tema dello spazio e della sua percezione (tra cui cita quelle di Maurice Merleau-Ponty, Georges Perec e Gaston Bachelard), oltre che da una riflessione sulla condizione di esclusione, isolamento e solitudine.

CAMERE DI SERVIZIO

A volte immaginava che lo stabile fosse un iceberg con la parte visibile costituita dai piani e dai sottotetti. Al di là del primo livello delle cantine sarebbero allora iniziate le masse sommerse: scale dai gradini sonori che scendessero girando su sé stesse, lunghi corridoi piastrellati con globi luminosi protetti da reti metalliche e porte di ferro segnate da teschi e stampigliature, montacarichi con pareti ribadite, bocche d'aria fornite di ventole enormi e immobili…

(Perec 1978, p. 369)

Con coerenza e onestà intellettuale, Cesare Pietroiusti ha fatto dell'antiretorica la sua raffinata retorica prendendo le mosse dalle ricerche d'avanguardia e concettuali americane per soffermarsi sui concetti di comunicazione e di sviluppo di un'arte relazionale. L'artista al tempo stesso è da sempre impegnato, come abbiamo accennato, nella definizione e nell'indagine dei meccanismi che regolano le dinamiche proprie del mondo delle arti visive e del suo rapporto con la società, nell'analisi e nello studio della grammatica che ordina la logica del sistema.

Non è la prima volta che egli presenta in questi termini la riflessione sul tema dello spazio, che assume però sfumature diverse a seconda del luogo e del modo in cui viene proposta: ne esistono, potremmo dire, più versioni.

Come suggerisce la scheda dedicata a questo intervento nel sito-progetto *Cesare Pietroiusti. Pensieri non funzionali (1978-2008)*, (Pietroiusti 2008) una prima versione dell'opera era stata presentata già nel 1978 in un contesto culturale di ricerca artistica molto diverso da quello attuale. L'opera intitolata *Materia identica* è presentata nell'ambito della personale *Superamento dei confini dell'io. Materia identica. Auto-confutazione della parola* (Jartrakor, Roma, aprile 1978): come dichiara l'artista stesso in questo caso l'obiettivo era dimostrare l'ipotesi dell'identità della materia e la soluzione trovata quella di mostrare una stanza vuota in cui preesistessero solo oggetti casualmente e arbitrariamente già disposti nello spazio stesso (interruttori, finestre, muri, soffitto, chiodi, filo elettrico, polvere ecc.)

Una seconda versione, più vicina a quella romana, è realizzata presso la Galleria Base di Firenze in due momenti diversi nel marzo 1999 e intitolata *Tutto quello che trovo* svoltasi in forma di performance: il primo giorno per cinque ore l'artista, seduto, bendato e con le orecchie tappate descrive ogni sensazione e percezione in grado di individuare, mentre il secondo giorno, per lo stesso lasso di tempo, l'indagine, pur nelle stesse condizioni percettive, diventa fisica e la descrizione è quella degli oggetti presenti nell'ambiente e riconoscibili.

Infine nel 2004 con *Enter in an empty room and make a list of everything it contains* in occasione del Fourth Ljubljana International Week of Micro- Performance, presso la Galerjia Skuc di Ljubljana, Pietroiusti e Aleksandra Gruden per tre ore, soli nei due locali della galleria alla presenza del pubblico (che ascolta in strada tramite due altoparlanti) descrivono tutto quello che riescono a trovare nelle due stanze attigue.

Ancora una volta quindi, come abbiamo accennato, la sua antiretorica si focalizza sui concetti di denuncia di marginalità, di ricerca di relazionalità, e di sviluppo di un'arte pubblica.

Nell'opera dell'artista si trovano numerose ulteriori occasioni di confronto con il tema del muro, della barriera, del limite sia a livello fisico che metaforico.

A questo proposito i suoi interventi possono essere ricondotti a diversi modi di concepire il muro che può rappresentare una barriera, che determina inoltre evidentemente una destinazione d'uso stabilendo gerarchie e che, infine, individua "un dentro" e "un fuori", quindi include ed esclude.

La presenza del muro innanzitutto definisce infatti un limite fisico, una barriera che lo sguardo e la "curiosità infantile" dell'artista si propone di oltrepassare, operazione evidente in *Finestre Vivita 1*, presentata presso la Galleria Vivita di

Figg. 4 e 5: Cesare Pietroiusti, *Finestre-Vivita 1, Firenze, 17 e 29 novembre 1989*, 1990, stampa fotografica su alluminio. Foto: Giacomo Marcucci. Courtesy: l'artista.

Firenze dove vengono esposte dieci fotografie (incassate nel muro) degli ambienti che si trovano dall'altra parte dei muri e del pavimento della galleria (l'ufficio di una loggia massonica, uno studio medico, un appartamento privato, uno showroom ecc.).

Un principio costruttivo e scultoreo caratterizza invece *Alice 29 gennaio 1989*, dove l'artista riproduce in scala 1:5 il lato eterno delle pareti di uno spazio espositivo romano (la Galleria Alice). Si tratta di operazioni che hanno un rapporto con il concetto di sfondamento e *trompe l'oeil,* ma non dal punto di vista della rappresentazione, che egli rifiuta in quanto "distrazione" dalla realtà (eredità del suo lavoro accanto a Sergio Lombardo, fondamentale per Pietroiusti nel suo senso più allargato, che include anche un superamento della condizione teatrale dell'azione stessa e l'avvicinamento ad una pratica artistica aperta e spontanea seppur strutturata): l'illusione di sfondamento pare infatti più un tentativo di creare delle continuità e relazioni tra ciò che già esiste (concetto più volte affermato dall'artista stesso), piuttosto che quello di creare spazi illusori per l'immaginazione o presenze "decorative" da cui egli rifugge dichiaratamente fin dalla scelta dei titoli delle sue opere.

Fig. 6: Cesare Pietroiusti, *Via Vannella Gaetani 12, Napoli, 25 marzo 1990,* stampe fotografiche su alluminio; struttura in legno; 210 x 180 x 15 cm. Foto: Giacomo Marcucci. Courtesy: l'artista.

L'anno dopo, nell'ambito della mostra *Qualcosa sta accadendo in Italia*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, svoltasi presso la Galleria Lia Rumma di Napoli tra l'aprile e il giugno del 1990 Pietroiusti scatta, dalle diciassette finestre del palazzo di Napoli in cui si trova la galleria, diciassette fotografie verso l'interno e verso l'esterno.

Le fotografie, riordinate su due lati di una superficie, ricompongono in scala 1:9 la facciata stessa, dunque il rapporto interno - esterno: l'opera è un dichiarato omaggio al romanzo di Georges Perec, *La vita istruzioni per l'uso* (Perec 1978), raffinato affresco del geniale scrittore francese, in cui la vita di un palazzo parigino si costruisce come complesso puzzle di storie, sentimenti, descrizioni, oggetti, dettagli, voci ed emozioni ripercorsi tra i corridoi, le scale e gli appartamenti dei vari piani dell'edificio.

In questo senso anche altri strumenti sensoriali e percettivi possono contribuire a questo ribaltamento percettivo e questa creazione di continuità, come nel caso dell'installazione audio intitolata *Rondanini, 23 giugno 1989, ore 16-17.30* (esposta nella mostra *Arte a Roma 1980-1989,* a cura di Ludovico Pratesi, Galleria Rondanini, Roma, luglio 1989), registrazione sonora di novanta minuti eseguita all'interno di una delle sale dello spazio espositivo - e contemporaneamente fuori dalla corrispondente finestra - in orario di apertura al pubblico, nel corso della mostra precedente a quella per cui il progetto era stato realizzato.

Non sfugge del resto all'artista come lo spazio ed i muri che lo delimitano assumano qualità e significati diversi a seconda della loro destinazione d'uso: il museo e la galleria costituiscono elementi dell'ingranaggio che regola il mondo dell'arte per cui lo spazio determina esso stesso la qualità di ciò che vi è contenuto.

Su questa condizione (convenzionalmente accettata) l'artista interviene con operazioni linguistiche mettendola in discussione e creando "incertezza": nel 1991 organizza delle visite guidate negli appartamenti dell'edificio sede della Galleria Il Campo a Roma per dimostrare come spazi attigui abbiano, per convenzione e destinazione d'uso, modalità di accesso e fruizione pubblica e privata molto diverse, arrivando a chiedere il permesso di entrare nei vari appartamenti presenti nel palazzo. Questa operazione intitolata *Visite* si può accostare a *Walking Tours* realizzata l'anno dopo presso la Serpentine Gallery di Londra dove l'artista organizza il passaggio dei visitatori attraverso ambienti di servizio attigui agli spazi della galleria, un intervento riproposto negli spazi museali del MAMbo di Bologna nel 2008 in occasione dell'inaugurazione della mostra *Stefano Arienti | Cesare Pietroiusti - Regali e regole. Prendere, dare, sbirciare nel museo* (MAMbo, Museo d'Arte Moderna di Bologna, 5 aprile-29 giugno 2008). A questo proposito è semplice comprendere come il muro assuma poi una valenza legata all'idea di barriera e ostacolo in un percorso scandito non solo a livello fisico, ma anche metaforico per cui

una delle funzioni dell'arte, sostiene Pietroiusti in una recente intervista, è quella di "creare spazi" (Artext 2007).

Nell'ambito della mostra intitolata *Tentativi di intrusione,* a cura di Claudia Colasanti (Ravenna, novembre-dicembre 1995), l'artista decide di aprire per un'intera giornata tutte le diciannove porte della sede espositiva, la ex chiesa di S. Maria delle Croci di Ravenna. La porta è assunta non tanto come elemento di passaggio da uno "spazio" all'altro, quanto come ostacolo a una sua completa e quindi diversa comprensione o ancora come confine dello spazio personale e intimo, dato alla base di *Bar di Radda in Chianti 14 agosto 1988,* opera ready-made già citata, in cui il lato interno della porta del gabinetto pubblico di un bar è riprodotto fotograficamente a grandezza naturale e disposto sul lato esterno della porta stessa.

Nel primo caso però, esiste, come sottolinea l'artista nell'intervista allegata a questo scritto, anche un ulteriore ribaltamento percettivo che ci riporta idealmente al progetto romano da cui siamo partiti, perché il pubblico invitato a visitare la mostra si trova nella spiazzante condizione di cercare la mostra «e non trovare altro che il luogo in cui stava cercando qualcosa […] porta dopo porta, stanza dopo stanza» (Pietroiusti 2011).

Fig. 7: Cesare Pietroiusti, *Serpentine Gallery Walking Tours*, 1992, performance realizzata per la mostra Exhibit A, a cura di Henry Bond e Andrea Schlieker, Serpentine Gallery, Londra, maggio 1992.

> All'inizio l'arte del puzzle sembra un'arte breve, di poco spessore, tutta contenuta in uno scarno insegnamento della Gestalttheorie: l'oggetto preso di mira – sia esso un atto percettivo, un apprendimento, un sistema fisiologico o, nel nostro caso, un puzzle di legno – non è una somma di elementi che bisognerebbe dapprima isolare e analizzare, ma un insieme, una forma cioè, una struttura: l'elemento non preesiste all'insieme, non è più immediato né più antico, non sono gli elementi a determinare l'insieme, ma l'insieme a determinare gli elementi.
>
> (Perec 1984, p. 7)

Misurarsi con lo spazio e con l'esistente per l'artista, nel cui curriculum si segnalano una laurea in medicina e una tesi in clinica psichiatrica, nonché una formazione sugli scritti di Freud, Lacan, Basaglia e la scuola di Palo Alto è un confrontarsi anche con sé stessi, con le proprie nevrosi e con l'unità di misura della propria dimensione interiore.

Ma è evidentemente anche un confronto fisico e razionale con i vincoli che i muri reali costituiscono solo in parte: lungi da ogni forma di rappresentazione o concezione rappresentativa dell'arte stessa, gli interventi di Cesare Pietroiusti sul tema dei muri appaiono accomunati da una concezione del muro come limite che, se da un parte divide e separa, dall'altra si offre come stimolo al superamento e alla curiosità. Una visione doppia, oltre che un metodo, quindi, che si struttura grammaticalmente come paziente lavoro di sutura dell'esistente frammentato attraverso l'adozione di spazi e di situazioni secondarie che il lavoro dell'artista fa riemergere e che, al contempo, contribuisce a immettere germi di incertezza, a determinare delle crepe e individuare degli interstizi tra i muri del sistema e della mente, perché, come ci ricorda, «la possibilità di praticare questi spazi laterali, parassitari è, secondo me, la libertà: la possibilità di muoversi in spazi di pensiero che non sono già definiti dai sistemi» (Pietroiusti 2011).

L'autore

Consegue la laurea in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma nel 2005 con una tesi sui formati nella pubblicità di esposizioni e mostre, e il Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo nel 2010 con una tesi intitolata, *La Triennale di Milano in mostra: 1947-1954. Allestimenti nelle carte dell'archivio storico.*
Dal gennaio 2011 è Cultore della materia presso il Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma.
Le linee della ricerca sviluppata sono da collegarsi alla storia dell'arte, del design e dell'architettura del XX secolo: mostre ed esposizioni, in particolare il problema dell'allestimento espositivo effimero negli anni '50 in Italia e all'estero; partecipa al gruppo di ricerca sul tema "Architettura / Progetto / Media" a cura della Prof. Francesca Zanella, Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo, Parma; è coordinatrice gruppo di ricerca '*Il paesaggio e il suo doppio. Da Pac-Man a Second Life*' nato nell'ambito del Festival dell'Architettura IV, 2007-2008, Pubblico Paesaggio; collabora al progetto per la ricerca bibliografica, archiviazione e digitalizzazione relativa all'attività critica di Gillo Dorfles.

Svolge libera attività di ricerca in ambito universitario, di curatela per mostre e artisti presso enti pubblici e privati, di ideazione e organizzazione di eventi culturali.

E-mail: elisabetta.modena@tin.it

Riferimenti bibliografici

Artext, 2007, *Una conversazione con Cesare Pietroiusti*, "Artext", 2007. Disponibile alla pagina <http://www.artext.it/Pietroiusti-Cesare.html> [4 marzo 2010].

Chiodi, S 2011, 'Specie di spazio' in *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* Roma, catalogo della mostra, MAXXI, 30 maggio 2010-23 gennaio 2011, a cura di S Chiodi e D Dardi, Electa, Milano, pp. 27-32.

Chiodi, S & Dardi, D (cur.) 2011, *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* Roma, MAXXI, catalogo della mostra, 30 maggio 2010-23 gennaio 2011, Electa, Milano.

Dardi, D 2011, 'Spazio versus oggetto' in *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* catalogo della mostra, Roma, MAXXI, 30 maggio 2010-23 gennaio 2011, a cura di S Chiodi e D Dardi, Electa, Milano, pp. 57-62.

Mottola Molfino, A 2004, *L' etica dei musei. Un viaggio tra passato e futuro dei musei alle soglie del terzo millennio*, Allemandi, Torino.

Perec, G 1974, *Espèces d'espaces*, Editions Galilée, 1974, Paris. Ed. cons. *Specie di spazi*, 1999, Bollati Boringhieri, Torino.

Perec, G 1978, *La vie mode d'emploi*, Hachette, 1978, Paris. Ed cons. *La vita istruzioni per l'uso*, 2010, BUR Rizzoli, Milano.

Pietroiusti, C 2008, *Cesare Pietroiusti. Pensieri non funzionali (1978-2008).* Disponibile alla pagina <http://www.pensierinonfunzionali.net/> [6 febbraio 2011].

Pietroiusti, C 2011, Intervista a Cesare Pietroiusti a cura di Elisabetta Modena, Venezia, 5 aprile 2011, <http://play.audiofarm.org/15212>.

Scardi, G 2011, 'Cesare Pietroiusti. Quello che trovo, quello che penso' in *Spazio. Dalle collezioni d'arte e d'architettura del MAXXI* catalogo della mostra, Roma, MAXXI, 30 maggio 2010-23 gennaio 2011, a cura di S Chiodi e D Dardi, Electa, Milano, p. 178.

Muri di immagini / Immagini di muri

I MURI

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Chiara Travisonni

A proposito di alcuni frontespizi di tesi del Collegio dei Nobili di Parma

Abstract

Nel 1601 Ranuccio I Farnese affidava all'ordine dei Gesuiti la gestione del Collegio dei Nobili di Parma; gli allievi che terminavano il ciclo di studi, che solitamente aveva una durata di quattro anni, davano talvolta alle stampe la propria dissertazione su temi filosofici. Viene qui esaminato un nucleo di opuscoli confezionati nella prima metà del Seicento e dotati di frontespizi figurati, il cui significato iconografico, chiarito nella dedica posta al principio del volume, alludeva generalmente al superamento della natura ferina dell'uomo e al suo ingresso nel "tempio della sapienza" grazie agli studi condotti presso l'istituto parmense. Talvolta l'attraversamento del confine tra insipienza e conoscenza veniva indicato rappresentando nell'incisione un portale e rendendo quindi il frontespizio una rappresentazione figurativa del passaggio del giovane alla maturità intellettuale.

The Collegio dei Nobili was a school for young noblemen founded in 1601 by the Farnese Duke of Parma, Ranuccio I, and managed by the Jesuits. Several of the boys who finished the four-year course of study published booklets in which the frontispiece contained complex imagery that was explained in the dedicatory introduction. In general, this iconography alluded to how one overcame one's animalistic nature through the studies made at the Collegio. Occasionally this concept was symbolized by the representation of a doorway, alluding to the intellectual maturity attained by the student.

Nel libro del Seicento il frontespizio figurato e l'antiporta svolgono la funzione di introdurre nel contenuto dell'opera e costituiscono quindi una sorta di confine scenografico tra il lettore e l'argomento del libro, che viene materializzato attraverso l'allegorismo figurativo. In questo processo l'architettura è elemento determinante, in quanto svolge spesso la funzione di supporto alla decorazione, oppure si fa essa stessa portatrice di un messaggio allegorico, come accade ad esempio nel frontespizio per le tesi filosofiche disputate nel 1617 da Girolamo Farnese (Travisonni 2010, pp. 95-96), figlio di Mario duca di Latera e Farnese e di Camilla Meli Lupi (Andretta 1993; Idem, 1995) [fig. 1].

L'opuscolo riporta il testo delle tesi disputate dal giovane al termine dei suoi studi presso il Collegio dei Nobili di Parma; tale istituzione, fondata dal duca Ranuccio I Farnese nel 1601 e affidata ai Gesuiti, accoglieva giovani di nobile

estrazione di età compresa tra i dieci e i vent'anni, provenienti da città italiane e straniere. Oltre alle discipline teoriche tradizionali – grammatica, retorica, umanità, filosofia, teologia, matematica e legge – venivano impartite agli studenti lezioni che li preparassero ad inserirsi nella società nella quale sarebbero presto stati introdotti, ossia scherma, equitazione, ballo, musica, lingua francese e tedesca. A questa istituzione Ranuccio ne aggiunse un'altra nel 1603, il Collegio dei Nobili convittori legisti, una sezione distinta, a metà tra l'istruzione secondaria e quella superiore, nella quale gli studenti rimanevano fino al compimento degli studi universitari (Capasso 1901; Salomone (ed.) 1979; Brizzi 1980; Bolondi 1987; Di Noto Marrella 1997; Del Monaco 1995; Turrini 2006; Dallasta 2010, pp. 150-151, 205-211; Mora (ed.) in corso di pubblicazione).

Fig. 1: Incisore anonimo del XVII secolo, bulino e acquaforte, f. 336x230 mm, m. 240x155 mm. Frontespizio di Gerolamo Farnese, 1617. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 14. 8. G. 10.

Allo scopo di abituare gli allievi all'esercizio della pratica retorica, il professore di filosofia doveva organizzare, secondo quanto prescritto dalla *Ratio studiorum*, dispute tra gli studenti tre o quattro volte all'anno; per la stessa ragione si tenevano le "salette" di filosofia e le difese pubbliche solenni, oltre alle varie accademie pubbliche e private, tra le quali va menzionata l'Accademia degli Scelti, che si riuniva settimanalmente a partire dal 1670, anno della fondazione (Turrini 2006, pp. 158, 160; Parma, Convitto Nazionale "Maria Luigia", Biblioteca antica, scaff. P., pluteo VI, vol. 139, n. 15, ringrazio Giuseppe Martini per la cortese indicazione).

Gli studenti che giungevano al termine del percorso filosofico o degli studi di legge tenevano pubbliche difese solenni delle proprie conclusioni; una ricostruzione dell'elenco dei convittori che avevano sostenuto difese pubbliche di logica, di filosofia e di legge nei primi anni di vita dell'istituzione – quella più difficilmente sondabile a causa della carenza di supporti documentari - è stata tentata nel 1670 da padre Orazio Smeraldi, rettore del Collegio dal 1 maggio 1650 al 9 marzo 1658, ed è oggi consultabile presso la Biblioteca Palatina di Parma. Dall'elenco manoscritto stilato dal gesuita risulta che, sebbene nel corso del Seicento si registri una crescita costante degli studenti giunti al termine degli studi filosofici, essi restano sempre in numero esiguo rispetto alla totalità dei convittori.

Al principio del secondo capitolo del suo manoscritto lo Smeraldi afferma:

> Non sono stati in poco numero quelli, che proseguendo gli studi di Filosofia sino al fine del corso tutto, anno poi dato saggio del lor profitto con le pubbliche diffese delle materie studiate; ne vi è mancato qualche altro, che à fatto il medesimo, esponendo conclusioni pur stampate chi di Loggica che di Fisica chi di Leggi e chi anche di Rettorica. Io ne farò qui la rassegna per quanto potrò, dico per quanto potrò perché non sopravive più alcuno da cui né possi avere la contezza sufficiente e certa, mentre scrivo in quest'anno 1670.

Poco più avanti la medesima fonte ci informa sul luogo dove tali "diffese" si tenevano:

> In quanto al luogo si faceva questa funzione, ora nel Duomo come vaso capace e proporzionato al concorso, che sempre era pieno e qualificato con ogni onorevolezza d'apparato, e di musica, et ora in Collegio, ciovè nel Cortile primo, in risguardo di maggior commodità, et ancho talvolta nel Salone, che poi ultimamente si è voltato in Cappella, finchè si è fabbricato di pianta il Teatro l'an.o 1656 anche per questo servizio letterario e simili molto idoneo e necessario.

Di seguito lo Smeraldi afferma:

> Dovrebbero conservarsi nel Collegio e suo archivio le copie delle conclusioni che si difendono […].

Doveva quindi essere consuetudine mandare in stampa le conclusioni delle tesi disputate, fatto del resto non particolarmente sorprendente se si confronta la situazione parmense con quella di altre città (Arrigoni 1962; Lothe 1976; Meyer 1990; Rice 1998; Scaffa 2002).

Tuttavia non dovevano essere numerosi, a quanto mi è stato possibile appurare, i convittori che, una volta giunti a disputare le proprie conclusioni, mandavano in stampa il testo delle tesi dotandolo anche di un frontespizio inciso. Gli opuscoli come quello di Gerolamo Farnese di Latera sono infatti piuttosto rari, dato che i costi di una pubblicazione di questo tipo erano ingenti. Per la realizzazione del frontespizio figurato, ad esempio, a Parma nel terzo decennio del Seicento potevano essere corrisposti ad un incisore circa 15 ducatoni per la sola realizzazione di una lastra all'acquaforte di formato in-quarto e senza tener conto del denaro necessario per mandarla in stampa (Travisonni 2010, pp. 42, 44, 105-106). Si tratta di una cifra in linea con i dati emersi in altri contesti (Filedt Kok 1994, p. 367; Landau & Parshall 1994, p. 20; Melasecchi, in Strinati 1995, pp. 469-470; Van der Stock 1998, p. 123; Fahy 1993, pp. 52-53, 57 n. 112; Bury 2001, p. 44) e corrispondente a più di cento giornate di lavoro di un manovale (Romani 1975, pp. 316, 319, 330).

Una simile spesa veniva affrontata dalla famiglia di provenienza dell'autore a scopo promozionale, anche in vista del fatto che in alcuni casi l'accesso di un giovane al Collegio, accesso soggetto a forti restrizioni, poteva costituire la conferma dell'avvenuta "nobilitazione" della famiglia. Gli opuscoli di questo genere a me noti e dei quali si tratterà nel presente contributo sono infatti sempre dedicati a personaggi eminenti - il duca di Parma, il principe della città di provenienza dell'autore, un cardinale - che potevano facilitare la carriera (ecclesiastica, militare, politica, etc.) del giovane.

Nel frontespizio delle tesi di Gerolamo Farnese, pubblicato nel 1617, il titolo è iscritto al centro di un portale, sormontato dall'iscrizione «SVPER CAPITA COLVMNARVM OPVS IN MODV LILII. 3. Reg. C.7», tratta da un passo biblico che descrive il Tempio di Salomone (I Re 7,42). Alla base delle colonne che affiancano l'ingresso, le iscrizioni «IACHIN CONFIRMET» e «BOOZ IN FORTITVDINE», alludono ancora una volta allo stesso passo biblico, in quanto *Iachin* e *Boaz* erano i

nomi delle colonne che affiancavano l'ingresso al Tempio, i cui capitelli erano, come questi, decorati da gigli.

Il testo delle tesi è preceduto dalla dedica al Cardinale Odoardo Farnese, nella quale l'esaltazione del valore dei personaggi più importanti della famiglia è seguita da alcuni passi che esplicitano il significato allegorico del frontespizio:

> […]Hæc ergo maiorum ornamenta Farnesiæ domus semper fœta, numquam effœta fœcunditatis posteritati rependit; sublatisque communis neceßitatis telo COLVMNIS; nouas ad Ecclesiæ fulcimentum, dignitatemque substituit, Odoardum, atque Ranutium; ut Farnesianis Lilijs ipso diuinæ Historiæ testimonio in Salomonici Templi foribus consecratis, fatale iam sit, apices occupare. His EGO UOCATVS OMNIBVS, ut qualicumque ingenij mei monumenta æternitati permitterem, ab ipsa AETERNITATIS, hoc est nominis tui COLVMNA suspendi, ut sic elata saltem pondere non iaceant depressa suo, occulta laudibus iniurijs opportuna.

Le colonne del Tempio di Salomone sono associate a Odoardo e a Ranuccio, sostegni delle glorie familiari e dell'avvenire del giovane Girolamo, destinato ad una brillante carriera ecclesiastica, per la quale gli studi presso il collegio parmense sono stati il primo passo. L'allusione all'ingresso del giovane nel tempio della Sapienza viene ribadita poco dopo:

> Et sane hoc Vnum ad Votorum meorum Summam deesse uidebatur; ut qui duobus ab hinc annis in TVTISSIMO Ranutij Ducis Serenißimi sinu, Philosophiæ elementarius conquieueram, nunc demum ad Odoardi Cardinalis Amplißimi patrocinium confugiens, fraternos erga me duarum Principum animos experirer, ac geminis quasi COLVMNIS Herculeis, exacta iam Philosophica nauigatione, constitutis, nihil cupiditati mea, nihil benignitati uestra superesse declararem.

In questo caso Odoardo e Ranuccio sono associati alle Colonne d'Ercole, un rimando che sottolinea il ruolo che hanno avuto nel sostenere Girolamo nell'accesso alla conoscenza.

A mio parere il frontespizio ripropone il modello concettuale elaborato da Alfonso Pozzo quattro anni prima, nel 1613, per la tavola fuori testo delle *Quaestiones definitae* di Ottavio Farnese, figlio di Ranuccio I e Briseide Ceretoli (Bicchieri 1864, pp. 50-52; Boffito 1922, p. 125; Prosperi 1978, p. 161-166; Piantanida, Diotallevi & Livraghi (ed.) 1986, n. 2179; Dall'Acqua & Vignali 1978;

Busolini 1995; Ceschi Lavagetto 1992, p. 771, fig. 1; Leuschner, 1999, pp. 159-160; Cirillo 2002, pp. 143-144; Brink, in Costamagna, Härb & Prosperi Valenti Rodinò (ed.) 2005, pp. 132-133; Dallasta 2010, p. 68, nota 25, p. 253, nota 325; Travisonni 2010, pp. 38-40, 90-94) [fig. 2].

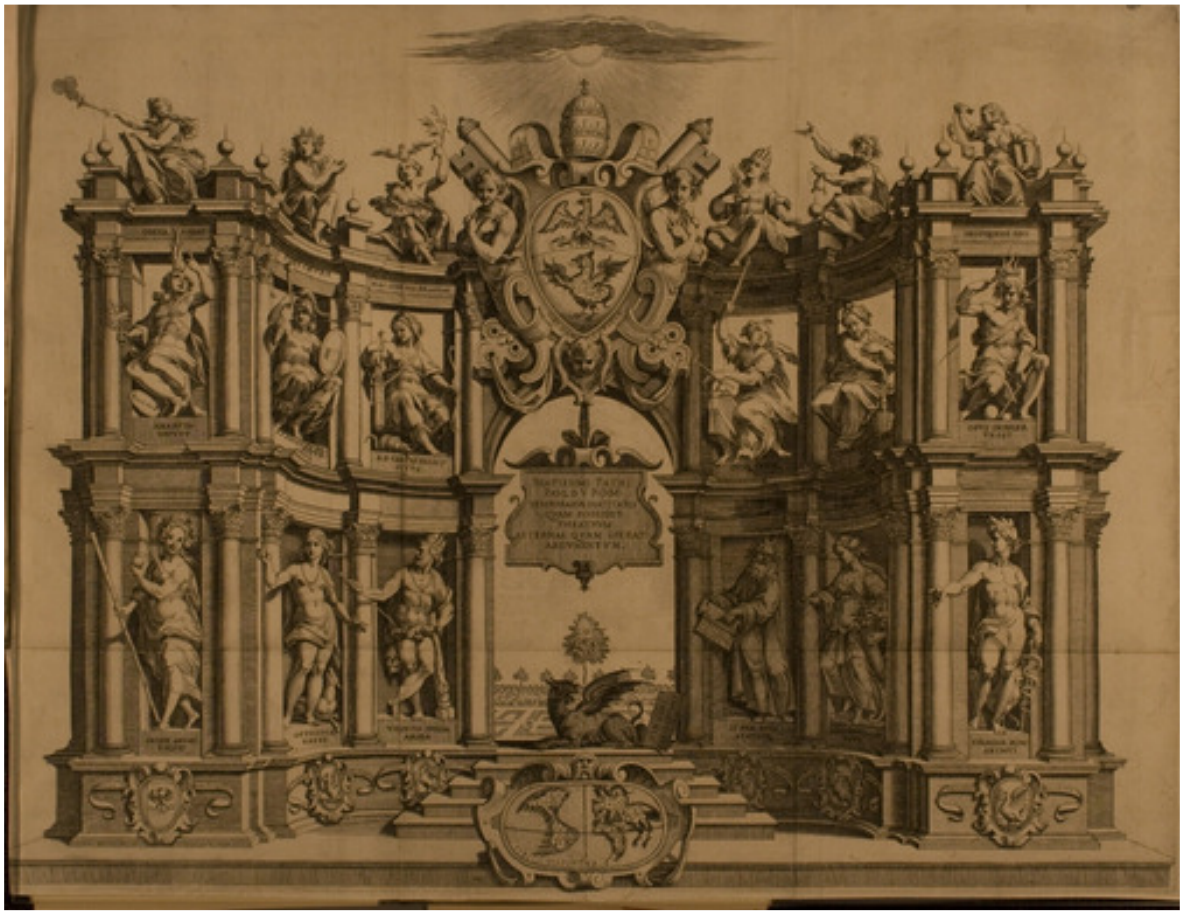


Fig. 2: Francesco Villamena, Giovanni Battista Trotti, bulino, f. 445x590 mm, m. 447 x 590 mm. Tavola di Ottavio Farnese, 1613. Parma, Biblioteca Palatina, L III 11665, su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali.

La decodificazione del significato della tavola – incisa da Francesco Villamena su disegno di Giovanni Battista Trotti detto il Malosso - è resa possibile grazie al programma iconografico pubblicato nel volume dei *Carmina in laudem … Octavii Farnesii* e stilato da Alfonso Pozzo, uomo di fiducia di Ranuccio I, incaricato pochi anni dopo di progettare anche quello per il Teatro Farnese, nel quale ha forse ripreso alcune idee emerse durante l'ideazione della tavola in questa sede esaminata (Travisonni 2010, pp. 39-40, 89-90).

L'arco centrale di un'architettura a tre ordini abitata da sedici personificazioni allegoriche di Virtù si apre sul Giardino delle Esperidi, ai cui lati sono rappresentati Aristotele ed Ercole; l'eroe Alcmenide allude ad Ottavio Farnese ed è rappresentato con in mano i Pomi, simbolo di conoscenza. Ercole-Ottavio è circondato dalle Virtù

che gli derivano dalla nascita e dall'educazione; i Pomi delle Esperidi simboleggiano la conoscenza acquisita grazie agli studi condotti e della quale ha dato pubblica dimostrazione.

Dunque in entrambi i casi lo spazio immaginato al di là dell'architettura è individuato come luogo della Sapienza, allusione resa esplicita attraverso il concorso di immagine e parola – la dedica al principe nel volume di Gerolamo Farnese, il programma iconografico della tavola pubblicato dal Pozzo nel volume dei *Carmina* nel secondo caso.

Sebbene il presente contributo si limiti all'analisi dei pochi frontespizi reperiti nell'ambito di un'indagine che è tutt'ora in corso, si può senz'altro individuare, lungo l'arco di un cinquantennio, una continuità nelle scelte iconografiche operate nell'ambito del Collegio dei Nobili di Parma.

Un allegorismo dello stesso genere si riscontra infatti in altri frontespizi di tesi pubblicate da allievi del Collegio parmense. Per gli opuscoli di Cristoforo Ghilini, proveniente da Alessandria [fig. 3], e del piacentino Umberto Maria Visconti [fig. 4], entrambi pubblicati nel 1622 a Parma per i tipi di Anteo Viotti, si utilizza il medesimo frontespizio, con le uniche varianti degli stemmi araldici e dei titoli (Travisonni 2010, pp. 104-105, 107-108; Dallasta 2010, p. 254, nota 329). Una fiamma arde al centro di un tempietto a pianta circolare retto da colonne tortili e affiancato a sinistra da un centauro – simbolo della doppia natura, umana e ferina, dell'uomo – con la clava di Ercole e a destra da Cerbero; sulla cupola, circondata da un *Uroboros*, simbolo di eternità, la personificazione della Fama sostiene lo stemma del personaggio cui l'opera è dedicata.

L'allegoria del frontespizio suggerisce che grazie alla conoscenza l'uomo (in questo caso i due convittori del collegio per gli opuscoli dei quali è stata usata la lastra) vince il suo lato ferino, simboleggiato dal centauro, e sconfigge la morte, qui rappresentata da Cerbero (debellato da Ercole), assurgendo alla fama eterna, cui fanno riferimento la personificazione femminile e l'*Uroboros* raffigurati sulla cupola.

Fig. 3: Incisore anonimo del XVII secolo, acquaforte, f. 235x174 mm, m. 230x172 mm. Frontespizio di Cristoforo Antonio Maria Ghilini, 1622. Alessandria, Biblioteca Civica, IV.24.E.9.

Fig. 4: Incisore anonimo del XVII secolo, acquaforte, f. 235x174 mm, m. 230x172 mm. Frontespizio di Umberto Maria Visconti, 1622. Milano, Biblioteca Braidense, B XIV 5731.

Tutto incentrato sull'elogio del duca Alfonso d'Este e costruito col linguaggio dell'emblematica è il frontespizio inciso nel 1627 per Giovanni Antonio Rocca da Cristoforo Coriolano su disegno di Domenico Guerra (Travisonni 2010, pp. 111-112). La scena, nel più vivo spirito barocco, si apre dietro a un sipario, oltre il quale una rocca, emblema dell'autore, ma anche simbolo, come chiarisce la dedica che introduce il testo, della "rocca della cultura", è sollevata da quattro aquile, chiaro rimando araldico al duca Alfonso d'Este, cui l'opera è dedicata [fig. 5].

Fig. 5: Giovanni Battista Coriolano, Domenico Guerra, bulino, f. 266x194 mm, m. 245x169 mm. Frontespizio di Giovanni Antonio Rocca, 1627. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 32 E 29.

L'idea del superamento della *ferinitas* e del raggiungimento dell'*humanitas* grazie agli studi condotti a Parma è ripresa nel frontespizio - disegnato da Cesare Bellotti e inciso da Louis Chupin - delle tesi pubblicate a Parma nel 1638 per il veronese Antonio Portalupi (Travisonni 2010, pp. 117-118), nel quale il messaggio gioca anche con l'etimologia del nome del giovane [fig. 6].

Fig. 6: Louis Chupin, Marco Cesare Bellotti, bulino f. 28x195 mm, m. 233x163 mm. Frontespizio di Antonio Portalupi, 1638. Roma, Biblioteca Casanatense, Vol. Misc. 1557/3.

Il titolo è inscritto su una pelle di lupo sostenuta da due satiri; sotto sono rappresentati la Lupa coi gemelli e, alle sue spalle, il Tevere, con riferimento sia alle millantate origini romane dei Farnese, sia al nome e al simbolo araldico dell'autore. In alto è raffigurato lo stemma farnesiano, in basso quello dell'autore, un lupo e tre stelle.

Completano il programma quattro imprese: nell'emblema in alto a sinistra, sormontato dal motto «Etiam secreta revelat», è rappresentato un giovane col cannocchiale che osserva tre astri nel cielo, a indicare che la scienza, simboleggiata dal cannocchiale, permette di vedere la luce della conoscenza, simboleggiata dalle stelle. Nell'emblema in alto a destra un'imbarcazione naviga nella direzione di tre stelle, accompagnata dal motto «Hisce via invia nulla»; la luce dei tre astri segna la rotta da seguire.

Il testo della tesi è preceduto da alcuni scritti, utili per comprendere il significato allegorico del frontespizio: nelle prime due pagine compare la dedica al duca Odoardo, seguito da un elogio diretto al Portalupi composto da un suo compagno di studi, il conte mantovano Ferrante Gazino. Le pagine che seguono riportano componimenti poetici in latino e in italiano firmati da altri convittori del collegio parmense; i versi alludono in parte ai temi trattati dalle tesi del giovane nobile veronese, in parte alle imprese raffigurate nel frontespizio, consentendone l'interpretazione.

Le tre stelle da un lato alludono alla luce della conoscenza, dall'altro costituiscono un richiamo al simbolo araldico dell'autore:

> S'allude alle tre Stelle dell'Arma.
> A Tue dotte vigilie
> Sempre lieto, e sereno
> Con triplicato lume arride il cielo;
> Et (ò stupor) delle tue stelle il segno
> Fa col notturno velo
> Giorno eterno a l'ingegno.
> Pugna, che haurai di sì gran luce al lampo
> L'honor per Campidoglio, il ciel per campo;
> Ne può mancar per merto
> A celeste guerrier di stelle il serto.
> D'Incerto.

In basso sono incise le due imprese forse più interessanti: a sinistra una figura ibrida, metà lupo e metà uomo, col motto «Melior patrias iam vertor ad oras», che allude ancora una volta al superamento del confine tra ignoranza e conoscenza:

S'allude all'Impresa del Lupo, che si cangia in Huomo.
De la figlia del Sele à l'empia voglia
La Greca schiera errante
Tosto mutò sembiante,
E in ferina cangiò l'humana spoglia.
Questi Toro muggìo,
Quegli Leon le ingorde fauci aprìo,
Altri al potente incanto
Urlar s'udì sotto Lupino ammanto.
Meraviglie più degne
Opra del figlio di Stagira l'arte,
Se chi Lupo à lui venne, huomo ne parte.
Del Sig. Levinio Serafini.

A destra un portale sormontato dal teschio di un lupo e l'iscrizione «Primaevo haec de se in limine vitae», allusione al raggiungimento della fama eterna grazie agli studi condotti:

S'allude all'Impresa del Teschio di Lupo affisoo alla porta.
D'Augusta soglia il varco
Al sagro tempio, in cui s'eterna il nome,
E di serto immortal s'ornan le chiome,
A te di menti più, che d'anni carco
Chiusa porta non nega.
Virtù con chiome d'or, t'apre, e ti spiega
D'eterna gloria il velo,
Che d'Invidia non teme iniquo telo,
Non potrà il tempo con maligno dente
Consumar' il tesor de la tua mente.
Quel che pende à le porte
Di famelica fera horrido teschio
Sarà trofeo del tempo, e dela morte.
Del Sig. Marchese Carlo Malaspina dello stesso Collegio.

Il tema del superamento della parte ferina della natura umana grazie alla ragione ed alla conoscenza è ripreso nell'antiporta del volume delle tesi filosofiche di Paolo Marazzani, pubblicato a Parma per i tipi di Mario Vigna nel 1645 (Travisonni 2010, pp. 118-119) [fig. 7].

SERENISSIMO PRINCIPI RANVTIO FARNESIO
COLAVIVS MARAZZANVS VICECOMES PLACENT.
COLLEGII NOB. PARM. CONVICTOR
SVAS THESES PHILOSOPHICAS D.

Fig. 7: Bernardino Curti, bulino e acquaforte, f. 278x193 mm, m. 274x191 mm. Antiporta di Paolo Marazzani, 1645. Piacenza, Biblioteca Passerini Landi, Lasc. Pall. 3/1.

L'incisione realizzata dal reggiano Bernardino Curti rappresenta la battaglia navale di Siracusa nella quale Archimede incendiò le navi romane con l'ausilio dello specchio ustorio; la scena vuole alludere alla capacità del saggio di sconfiggere la brutalità della guerra con l'aiuto della ragione e della conoscenza, simboleggiate dal Sole. Un ulteriore livello di lettura è chiarito nell'ultima parte della dedica preposta al testo:

> Imò verò (quę tua incredibilis est humanitas) quando intra parietum nostrorum angustias tuam concludere maiestatem non abnuis, clypeo etiam meo, quo Philosophiam tuendam suscepi, Te, veluti Sole(m) inserere ausim, cuius radijs excitata fulmina, dum, non tam obsidentium adversariorum machinamenta, quam dissidentium ingeniorum dissoluunt argumenta, arctiori animos foedere suis, quas miscuit Amor, flammis copulent.

L'uomo di cultura è necessario a chi governa perché è in grado di rispondere agli attacchi verbali dei dissidenti.

Ad eccezione del caso eccellente delle *Quaestiones definitae* di Ottavio Farnese, il cui programma iconografico è stato realizzato dall'uomo di fiducia di Ranuccio I, Alfonso Pozzo, è difficile capire chi abbia svolto lo stesso ruolo negli altri frontespizi di tesi. Forse il professore di filosofia, magari col concorso dello stesso allievo, oppure un letterato legato alla famiglia; ciò che però mi sembra emergere con chiarezza è l'interdipendenza dei programmi elaborati per i frontespizi indagati, che mi paiono dipendere tutti, in maniera più o meno diretta, dal modello concettuale elaborato dal Pozzo.

Diverso è invece il caso del frontespizio inciso da Francesco Valesio per le tesi di Giovanni Erdeode (Del Monaco 1995, pp. 199-200); non sono purtroppo riuscita a reperire l'opuscolo per il quale l'incisione è stata realizzata, tuttavia Orazio Smeraldi ci informa che il conte ungherese discusse le proprie conclusioni filosofiche, dedicandole all'imperatore Mattia, presso il collegio e alla presenza del duca Ranuccio nel 1610; quindi il frontespizio si colloca in un tempo anteriore rispetto a tutti gli altri esaminati in questa sede.

Il titolo è circondato da una ricchissima cornice abitata da putti che recano simboli che alludono alla scienza e alla religione; in alto la Vergine col Bambino e i quattro santi - Stefano, Ladislao, Elisabetta e Margherita - patroni d'Ungheria insieme alla Madonna [fig. 8]. Quindi, mentre nei frontespizi cronologicamente posteriori l'insistenza è posta sul Collegio e sul suo ruolo di elevazione culturale dei giovani, sull'elogio della famiglia alla quale appartiene il convittore e dei personaggi politici

che lo sostengono – elementi che del resto non mi paiono rilevabili, almeno in questa forma, al di fuori del contesto parmense (Arrigoni 1962; Lothe 1976; Meyer 1990; Rice 1998; Scaffa 2002) - nel frontespizio realizzato per Giovanni Erdeode si pone l'accento sul luogo di provenienza del giovane.

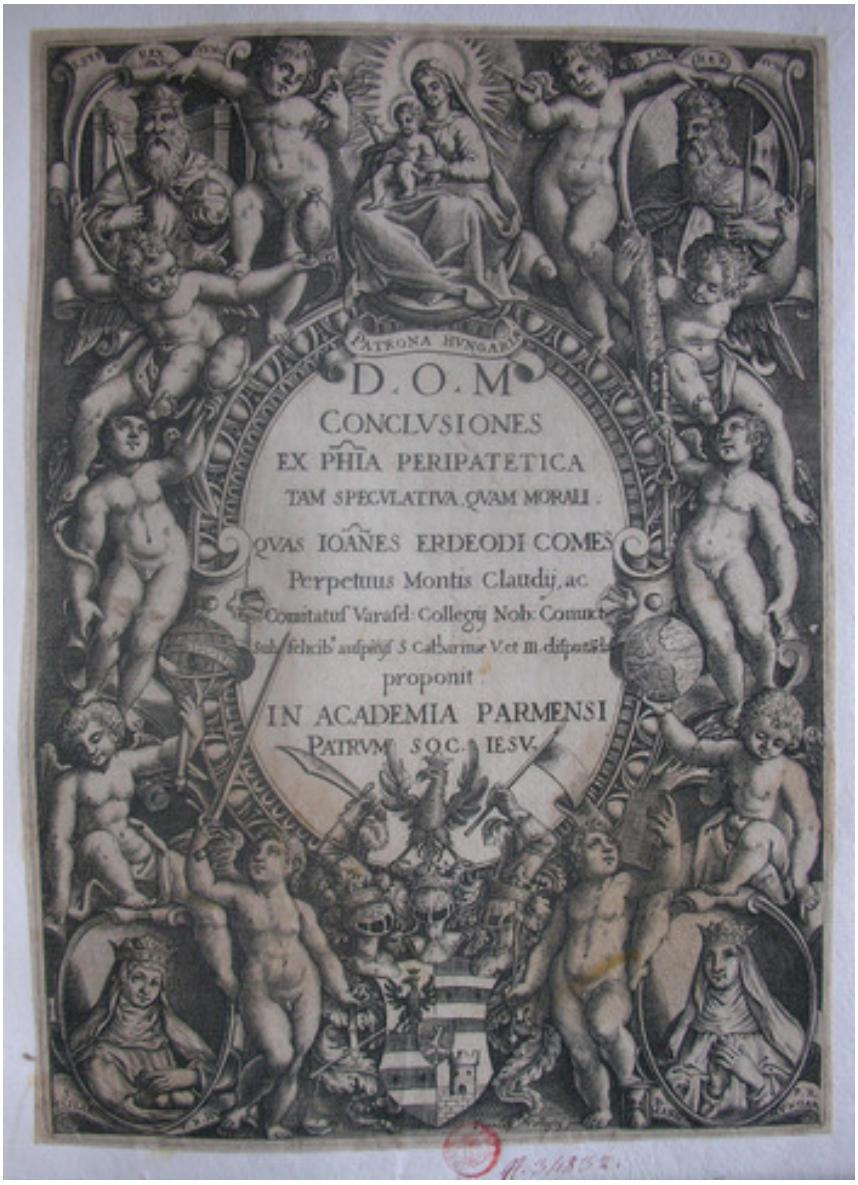


Fig. 8: Francesco Valesio, bulino e acquaforte, f. 280x204 mm, m. 278x200 mm. Parma, Biblioteca Palatina, St. Ortalli 34832, su concessione del Ministero per i Beni e le attività culturali.

Apparentemente, sulla base dei dati ad oggi rinvenuti, il frontespizio di Giovanni Erdeode testimonia di una prima fase di elaborazione per il tipo di produzione che si è cercato di indagare in questa sede. È a mio avviso a partire dalla pubblicazione delle *Quaestiones definitae* di Ottavio Farnese, avvenuta solo tre anni dopo, nel 1613, che si dà inizio ad un nuovo filone, perché ad esso si ispireranno in maniera più o meno diretta i redattori dei programmi iconografici dei frontespizi delle tesi pubblicate in seguito.

L'autore

Chiara Travisonni (21 giugno 1980) si è laureata in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università degli Studi di Parma (2006) con una tesi in Storia della Miniatura dedicata allo studio dei corali quattrocenteschi di San Sisto di Piacenza. Nel 2009 ha conseguito il diploma di Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte Medievale e Moderna con una tesi sulle edizioni illustrate parmensi della prima metà del Seicento. Attualmente è dottoranda di ricerca presso l'Università degli Studi di Parma e sta svolgendo una ricerca sul disegnatore e incisore di origini bolognesi Pietro Giacomo Palmieri (1737-1804).

E-mail: chiaratravis@libero.it

Fonti manoscritte

Orazio SMERALDI, *De' principi, e progressi del Collegio de' Nobili di Parma eretto dal ser.mo Dvca Ranvccio l'anno MDCI. Racconto disteso dal P. Oratio Smeraldi della Comp.a di Giesù.* 1670. Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parm. 561, cc. 63-251.

Fonti a stampa

Carmina in laudem ill.mi et excell.mi d.d. Octavii Farnesii post philosophiam triduo publicè propugnatam ad ill.um principem Odoardum Farnesium s.r.e. card. ampliss. Parmae : Apud Antaeum Viothum, 1613.

Gerolamo FARNESE, *Illust.mo Principi Odoardo Farnesio s.r.e. Card.li amplissimo propositiones ex philosophia Hieronymus Farnesius d.d… .* Parmae : Apud Antaeum Viothum, 1617.

Ottavio FARNESE, *Quaestiones definitae ex triplici philosophia, rationali, naturali, morali, in Parmensi Academia publicè triduum disputate, ab Octavio Farnesio serenissimo Ranutii Parmae, Placentiae etc. ducis IV filio. Ad Paulum V. p.o.m.* Parmae : Ex typographia Antei Viothi, 1613.

Cristoforo Antonio Maria GHILINI, *Theses philosophicae ill.mo et r.mo d.d. Ludovico Card. Ludouisio. s. r. c. camerario dicatae. A Cristophoro Ghilino patricio Alexandrino disputatae*. Parmae, Ex typographia Anthaei Viothi, 1622.

Paolo MARAZZANI, *Serenissimo principi Ranutio Farnesio co. Paulus Marazzanus vice comes Placent. Collegii Nob. Parm. conuictor suas theses philosophicas d*. Parmae, Ex typographia Marij Vigna, de consensu superiorum, 1645.

Antonio PORTALUPI, *Theses philosophicae publice ad disputandum propositae ab Antonio Portalupio Veronensi Parmensis nobil. Collegij conuictore*. Parmae, Typis Seth, & Erasmi de Viothis, 1638.

Giovanni Antonio ROCCA, *Theses philosophicae ex Academia Parmensi Soc. Iesu a Io. Antonio Roccha Regiensi Collegii nobilium Parmae conuictore publice defendendae ad ser. principem Alfonsum Estensem*. Parmae, Apud Odoardum Fornouum & Thomam Vjuianum, 1627.

Umberto Maria VISCONTI, *Theses philosophicae ill.mo et ecc.mo d.d. don Gomez Suarez Figueroa de Cordua duci Feriae, et Stat. Mediol.ni pro potent. Hysp. rege guber.ri et in Italia capitaneo gen.li dicatae ab Vberto Maria Vicecomite*. Parmae : Ex typographia Anthaei Viothi, superiorum iussu, 1622.

Riferimenti bibliografici

Andretta, S 1993, 'Da Parma a Roma: la fortuna dei Farnese di Latera tra armi, curia e devozione tra XVI e XVII secolo', *La dimensione europea dei Farnese*, *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, v.68, pp. 5-32.

Andretta, S 1995, *ad vocem* 'Farnese, Girolamo', *Dizionario biografico degli italiani*, v.45, Società Geografica Romana S.p.A., Roma, pp. 95-98.

Arrigoni, P 1962, 'L'incisione e l'illustrazione del libro a Milano nei sec. XV-XIX', in *Storia di Milano,* Vol. 15 *Nell'Unità Italiana (1859-1900)*, Treccani degli Alfieri, Milano, pp. 685-700.

Bicchieri, E 1864, 'Vita di Ottavio Farnese, figlio naturale di Ranuccio I', *Atti e memorie delle Rr. Deputazioni di storia patria per le province modenesi e parmensi*, v.2, pp. 37-115.

Boffito, G 1922, *Frontespizi incisi nel libro italiano del Seicento: aggiunte al lessico tipografico del Fumagalli e al Peintre-graveur del Bartsch e del Vesme*, Seeber, Firenze.

Bolondi, C 1987, 'Il Collegio dei Nobili di Parma', *Malacoda*, a.III, marzo-aprile, pp. 53-57.

Brizzi, GP 1980, 'Educare il principe, formare l'élites. I Gesuiti e Ranuccio I Farnese', in *Università principe e Gesuiti*, ed. GP Brizzi, A D'Alessandro e A Del Fante, Bulzoni, Roma.

Bury, M 2001, *The Print in Italy: 1550-1620*, British Museum Press, London.

Busolini, D 1995, *ad vocem* 'Farnese, Ottavio', *Dizionario biografico degli italiani*, v.45, Società Geografica Romana S.p.A., Roma, pp. 128-131.

Capasso, G 1901, *Il Collegio dei Nobili di Parma. Memorie storiche pubblicate nel terzo centenario dalla sua fondazione (28 ottobre 1901)*, Luigi Battei, Parma.

Ceschi Lavagetto, P 1992, 'Francesco Mochi e i monumenti equestri farnesiani a Piacenza', in *I Bronzi di Piacenza*, Catalogo della mostra. Bologna, 21 marzo-18 maggio 1986, Grafis, Casalecchio sul Reno, pp. 7-51.

Cirillo, G 2002, 'Fra Cremona e Bologna, aspetti della pittura parmense nel Cinquecento', *Parma per l'arte*, n.s., a.VIII, f.1, pp. 67- 145.

Costamagna, P, Härb, F & Prosperi Valenti Rodinò, S (ed.) 2005, *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Dall'Acqua, M – Vignali, A 1978, *Parma 1611: il diavolo a corte*, Giorgio Tacchini, Vercelli.

Dallasta, F 2010, *Eredità di carta. Biblioteche private e circolazione libraria nella Parma farnesiana (1545-1731)*, Franco Angeli, Milano.

Del Monaco, E 1995, 'A scuola dai Gesuiti', in *I segni del potere. I Farnese nei documenti della Biblioteca Palatina,* ed. L Bedulli, Parma, pp. 185-206.

Di Noto Marrella, J 1997, 'Il Collegio dei Nobili di Parma', *Parma economica*, a.129, f.4, dicembre, pp. 133-138.

Fahy, C 1993, *Printing a Book at Verona in 1622; the account Book of Francesco Calzolari Junior*, Fondation Custodia, Paris.

Filedt Kok, JP 1994, 'Jan Harmensz. Muller as Printmaker', *Print Quarterly*, v. 11, pp. 351-378.
Landau, D & Parshall, P 1994, *The Renaissance Print 1470-1550*, Yale University Press, New Haeven and London.

Leuschner, E 1999, 'Francesco Villamena's Apotheosis of Alessandro Farnese and engraved reproductions of contemporary sculpture around 1600', *Simiolus*, v.27, pp. 145-167.

Lothe, J 1976, 'Images et Monarchie. Les Thèses gravées de François de Poilly', *Nouvelles de l'estampe*, v. 29, septembre-octobre, pp. 6-12.

Meyer, V 1990, 'Les frontespices de thèses: un example de collaboration entre peintres italiens et graveurs française', in *Seicento: la peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, La Documentation Française, Paris, pp. 105-123.

Mora, A (ed.) in corso di pubblicazione, *Il Collegio dei Nobili di Parma: la formazione della classe dirigente dal XVII secolo al XIX secolo*, Atti del convegno. Fontevivo, 22-24 maggio 2008.

Piantanida, S, Diotallevi, L & Livraghi, G (ed.) 1986, *Autori italiani del Seicento. Catalogo bibliografico*, ed. S Piantanida, L Diotallevi, G Livraghi, indici analitici di L. Bruni e D.W. Evans, Libreria Vinciana, Milano, 1948-1951, 5 voll., ed. cons. Bonsignori, Roma.

Prosperi, A 1978, 'Dall'investitura papale alla santificazione del potere. Appunti per una ricerca sui primi Farnese e le istituzioni ecclesiastiche a Parma', in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622),* Vol. 1, *Potere e società nello stato farnesiano*, Bulzoni, Roma, pp. 161-188.

Rice, L 1998, 'Pietro da Cortona and the Roman Baroque Thesis Print', in *Pietro da Cortona*, Atti del convegno internazionale. Roma – Firenze, 12-15 novembre 1997, ed. C Luitpold Frommel, S Schütze, Electa, [Milano], pp. 189-300.

Romani, MA 1975, *Nella spirale di una crisi. Popolazione, mercato e prezzi a Parma tra Cinque e Seicento*, Giuffrè, Milano.

Salomone, M (ed.) 1979, *Ratio atque institutio studiorum Societatis Jesu. L'ordinamento scolastico dei Gesuiti*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.

Scaffa, C 2002, 'Frontespizi incisi per tesi di laurea durante il XVII secolo', *Biblioteca e società*, v. 21, n.4, pp. 10-16.

Strinati, C (ed.) 1995, *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, Catalogo della mostra. Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 1995, ed. C Strinati, Electa, Milano.

Travisonni, C 2010, 'L'illustrazione nelle edizioni parmensi della prima metà del Seicento', *Parma per l'Arte*, a.XVI, f.1 e 2, pp. 35-140.

Turrini, M 2006, *Il "giovin signore" in collegio. I gesuiti e l'educazione della nobiltà nelle consuetudini del collegio ducale di Parma*, CLUEB, Bologna.

Van der Stock, J 1998, *Printing Images in Antwerp; the Introduction of Printmaking in a City: Fiftheenth Century to 1585*, Sound & Vision Interactive, Rotterdam.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Maria Carla Ramazzini Calciolari

La costruzione e la decorazione della Sala Maria Luigia nella Biblioteca Palatina di Parma

Abstract

Tra il 1828 e il 1834 viene costruita e decorata la nuova sala della Biblioteca Ducale (oggi Biblioteca Palatina) che prenderà il nome di Sala Maria Luigia. Già più di un decennio prima Maria Luigia aveva sovvenzionato la Biblioteca per la realizzazione di una sala destinata ad ospitare i codici ebraici della collezione De Rossi. In entrambi i casi vengono scelti due artisti di spicco, Giovan Battista Borghesi e Francesco Scaramuzza, e due soggetti allegorici incentrati sulla figura di Maria Luigia come protettrice delle arti e delle scienze cittadine.
L'articolo si propone di ripercorrere la storia di questo "muro", una commissione pubblica dal forte valore simbolico e dall'importante significato politico, cercando di ricostruire i rapporti intercorsi tra il Bibliotecario Pezzana, l'architetto di Corte Nicolò Bettoli e il Direttore dell'Accademia di Belle Arti Paolo Toschi, e di individuare i modelli culturali, architettonici ed artistici di riferimento.

Between 1828 and 1834 the new hall of the Ducal Library (now Palatina Library) has been constructed and decorated. More than ten years before Maria Luigia subsidized the same Library with the construction of a room to host the Jewish codes of De Rossi's collection. In both cases two leading artists have been chosen, Giovan Battista Borghesi and Francesco Scaramuzza, and two allegoric subjects of Maria Luigia as the protector of parmesan arts and sciences.
The article has the intention of telling the story of this "wall", a public commission with strong symbolic value and important political meaning, trying to retrace the relationships between the librarian Pezzana, the court's architect Nicolò Bettoli and the Academy of Fine Arts' Director Paolo Toschi, and to identify some cultural, architectural and artistic models.

La vicenda della Sala Maria Luigia della Biblioteca Ducale (oggi Palatina) di Parma non si può ridurre semplicemente alla storia della costruzione e della decorazione di un insieme di muri. Il salone fatto erigere da Maria Luigia negli anni '30 dell'Ottocento è infatti un "muro" che assume un valore fortemente simbolico di autocelebrazione politica e culturale, soprattutto se letto in relazione al momento politico ed istituzionale, quello dei moti liberali che scuotono le regioni nord italiane nel 1831, in cui viene a collocarsi la sua realizzazione.

È ovviamente un muro fisico, la cui costruzione viene pensata dal Bibliotecario Ducale già nel 1828 e la cui decorazione si protrae fino al 1834, ma soprattutto è un

muro simbolico, la cui vicenda racchiude vari ed interessanti risvolti di carattere politico, ideologico e culturale e il cui modello è quello imperiale francese.

L'importanza di questa impresa per Maria Luigia risulta evidente dal suo inserimento in un volume di carattere propagandistico, in cui vengono ricordate tutte le principali realizzazioni di carattere monumentale e benefico portate a termine nei trent'anni trascorsi dal suo insediamento a Parma, pubblicato per volere del Conte Carlo di Bombelles nel 1845 (Bombelles 1845).

E tra i "monumenti" di carattere culturale, spicca appunto il nuovo salone fatto costruire dalla sovrana per la Biblioteca Ducale che «per istile architettonico supera d'assai il restante di questo sontuoso Edifizio».

Ma procediamo con ordine. Come accennato, l'idea della costruzione di una nuova sala per la Biblioteca si deve allo zelo e alla perseveranza del Bibliotecario Ducale, Angelo Pezzana che già dal 1828 si adopera per la sua realizzazione coinvolgendo nel progetto l'Architetto di Corte Nicolò Bettoli.

Pezzana aveva già presentato al Presidente dell'Interno Ferdinando Cornacchia, il progetto di aggiungere un nuovo corpo di fabbrica al lato meridionale della Pilotta, quello affacciato verso la Ghiaia, per farne una sala atta a contenere un gran numero di volumi, quando il 16 gennaio 1829 chiede a Bettoli la sua perizia così da poter iniziare i lavori in primavera.

Per impegni con la costruzione del Teatro Ducale però l'architetto non riesce a compilare la perizia prima dell'estate ed è il 6 agosto quando Pezzana può chiedere i primi finanziamenti per intraprendere il lavoro «in via economica» (Biblioteca Palatina di Parma, d'ora in poi BPPr., Copialettere Pezzana, vol. VIII, lett. nn. 68, 222, 240).

In dicembre Pezzana fa collocare «un grande ammasso di sassi» nel cortile verso la Ghiaia e spiega: «la sala debb'essere elevata parte al di sopra del mio appartamento, e parte sopra alcune contigue abitazioni attinenti al Palazzo Ducale, ed occupate da impiegati di Corte» (Ciavarella 1962b, pp. 107-108).

L'inizio dei lavori è documentato da una lettera del 29 aprile 1830 in cui il Bibliotecario chiede tremila lire «poiché è già posto mano da qualche giorno al lavoro per la costruzione della nuova sala, e le spese tanto per la mano d'opera quanto pei materiali assorbiranno ben presto le Ln. 6000 che io ricevetti nello scorso anno» (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. VIII, lett. n. 441).

La costruzione procede abbastanza rapidamente e dopo un anno dall'inizio dei lavori è quasi terminato «il grosso muro della nuova Sala di questa D. Bibl.ª che guarda verso la Ghiaia» e si progetta di coprirla con «l'ampissimo tetto» per proteggerla dalle piogge dell'autunno imminente (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. VIII, lett. n. 477, s.n., 6 agosto 1830).

A questo punto però si determina una battuta d'arresto nella progressione del cantiere e la prima parte del 1831, che vede i moti liberali sconvolgere per mesi la vita istituzionale della città, diventa molto difficile per l'impresa della Biblioteca e per il Pezzana che si adopera invano per mesi per ottenere le quindicimila lire stanziate in bilancio al fine di terminare la costruzione.

Nel vuoto istituzionale che si determina con la rivolta popolare e la fuga del Governo a Piacenza, Pezzana è costretto a ripetere molte volte la richiesta di denaro, interpellando addirittura il Governo Provvisorio e dimostrando così di tenere più al suo stabilimento che alla lealtà verso la Sovrana momentaneamente allontanata (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. VIII, lett. nn. 550, 579, 597, 599).

Ma è solo a maggio con il ritorno del Governo ducale e l'insediamento di un nuovo Presidente dell'Interno, Francesco Cocchi, che Pezzana vede esaudita la richiesta così che entro l'estate si riescono a far terminare «tutti i muri esterni, ed il tetto per porre al coperto gli appartamenti sottoposti, e la sala stessa e [...] tutte le volte di questi appartamenti» (Ciavarella 1962b, pp. 108-109; BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 74).

La primavera del 1832 vede arrivare finalmente il momento della costruzione della grande volta a botte che deve coprire il salone, che Pezzana vuole costruire «tutta di un fiato» utilizzando le seimila lire stanziate appositamente da Maria Luigia (Ciavarella 1962b, p. 109; BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 199).

In giugno si pone il problema di erigere il ponteggio, che Pezzana risolve rivolgendosi a Challiot, Intendente della Casa Ducale, per chiedere in prestito dal Palazzo alcune «antenne» per il ponte, giustificando la richiesta con il fatto che la Biblioteca si può considerare una «dipendenza» della Corte (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 269).

Abbiamo le successive notizie sulla volta il 4 marzo del 1833, quando Pezzana rinnova le sue istanze per avere i fondi indispensabili per finirne la costruzione e spiega l'urgenza di dover riconsegnare al Palazzo Ducale le «antenne» del ponte: «Queste antenne si lasciarono in piedi e collegate col resto del costosissimo gran ponte perché al ritorno della buona stagione potessero i pittori giovarsi di esso ponte per dipingere la pred.a volta, e si ottenesse importante risparmio dal non costruirlo di nuovo» (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 467).

Nei documenti al momento consultabili, questa è la prima volta che viene menzionata l'intenzione di far dipingere la volta della sala per completarla. Nell'impossibilità di accedere all'Archivio di Stato e all'Archivio interno della Biblioteca infatti, non si può stabilire con certezza se la decorazione pittorica sia stata prevista fin dall'inizio della costruzione oppure se l'idea sia stata successiva al progetto di Bettoli. Sembra comunque probabile che fosse già in previsione.

È proprio in tale frangente che entra in scena il Direttore delle Scuole e delle Gallerie dell'Accademia Paolo Toschi per proporre di far dipingere la volta dai giovani artisti che frequentano l'istituto da lui diretto.

Il 24 maggio 1833 Toschi scrive al Presidente Cocchi:

> Sebbene all'aspetto delle rovine fisiche e morali in cui lasciasi cadere l'Accademia delle Belle Arti, alla direzione della quale dichiarai per altro da gran tempo di non pigliar parte, io abbia motivo a credere che poco valgano o nulla le mie proposte, pure non ommetto nemmeno questa volta di venir esponendo alla saggezza di V.E. quello che sembrami utile e conveniente. Una superba sala è stata aggiunta all'edificio della Ducal Biblioteca che ben meriterebbe di essere decorata siccome la sua destinazione richiede. Avuto riguardo a tal destinazione non meno che alla Sovrana Munificenza che in tante grandiose opere fra noi risplende, si pensava di lasciare nella detta sala, e sonosi lasciati di fatto degli scomparti dove la pittura a tempera potrebbe degnamente rappresentare soggetti analoghi allo stabilimento. Aprirebbesi l'adito a giovare di qualche commissione i nostri artisti; a fornir loro il mezzo onde spiegare la propria abilità; ad incoraggiare i progressi dell'arte. Queste sono le cose che virtualmente riserba di fare ogni Principe che instituisca un'Accademia di arti belle nel modo stesso che piaceva all'Augusta nostra Sovrana d'instituire e ordinare. Chè non basta aprir delle Scuole e un Instituto, ma per corne gloriosi frutti è forza dare agli artisti delle commissioni. E se in alcun tempo fu questa una parte spettante a' Principi buoni, esser la debbe al certo ne' tempi nostri. In cui (lasciando anche stare le presenti calamità accidentali) due circostanze principalmente hanno pressoché tolto il lavoro ai poveri artisti: una l'infinita partizione delle ricchezze per le nuovi leggi civili, sicché grandi famiglie divenute picciole offerir non ponno ai medesimi che una sterile protezione; altra l'essere soppressi tanti Corpi religiosi i quali porgevano alimento alle arti mercé le sontuose opere che facevano fare, e i beni de' quali si devolvettero ai governi. In forza di simili considerazioni io reputerei cosa degna della Sovrana generosità il dare a' migliori artisti dipintori l'incumbenza di eseguire a tempera le medaglie e i fregi che possono occorrere alla compiuta decorazione della nuova Sala della Biblioteca. Siffatti lavori non importerebbero nemmeno una grave spesa: eppure nell'avvilimento in che trovansi gli artisti a questi tempi, sarebbe già un vantaggio rilevante che loro appresterebbesi.
>
> Onde ho giudicato bene di significare all'E.V. questo mio pensiero qualunque siasi: affinché ella voglia, se il creda opportuno, sottoporlo alla sovrana benignissima comprensione; od almeno affinché io non abbia da alcuno né

> giammai ad essere rimproverato di ommissioni o di silenzio (Archivio dell'Accademia di Parma, d'ora in poi AAPr., Copia delle Lettere 1820-1834, lett. n. 745).

Toschi è chiaramente in polemica con il Presidente dell'Interno e con la Duchessa con cui i rapporti sono molto tesi dal 1831. I moti hanno infatti lasciato importanti conseguenze anche in Accademia e la Sovrana, non gradendo la partecipazione del Direttore e di alcuni allievi alle sollevazioni, ha disposto l'allontanamento di alcuni individui facinorosi e degli allievi stranieri (quasi tutti studenti della Scuola di Incisione dello stesso Toschi), rifiutando inoltre di approvare i premi distribuiti dal Corpo Accademico.

Toschi, costantemente controllato dalla polizia ducale, non ha però perso il suo posto di Direttore dell'Accademia. Nonostante ciò, indispettito per la questione dell'allontanamento dei suoi allievi e per il comportamento tenuto dal Governo nei suoi confronti, arrivato alla sospensione dello stipendio, tra il 1831 e il 1833 non svolge veramente le sue mansioni non presentandosi mai in Accademia ed anzi boicottandone i concorsi.

Una delle sue prime azioni dopo il lungo silenzio è proprio questa lettera in cui fa presente gli obblighi che secondo lui Maria Luigia dovrebbe prendersi nei confronti dei migliori allievi dell'Accademia, ai quali non è sufficiente garantire l'insegnamento ma è assolutamente necessario provvedere delle commissioni perché si possano mantenere.

Nelle parole di Toschi si nota il tono molto risentito e accusatorio: la Duchessa viene identificata come colei che non si spende abbastanza per proteggere i propri artisti e che ha addirittura messo in condizione l'unica persona che ne aveva le capacità, di non poterlo più fare.

È infatti implicito che questa perorazione di Toschi sia più per se stesso che per i suoi alunni: è una richiesta di una nuova legittimazione dopo la spinosa vicenda dei moti, una richiesta di nuova libertà operativa per l'Accademia e per il suo Direttore.

Il lavoro della Biblioteca si presenta ai suoi occhi come un'ottima possibilità di ritornare a gestire a suo modo gli aspetti artistici della vita cittadina e per ottenere l'assenso della Duchessa lo maschera come un modo di far sentire la propria protezione ai pittori accademici.

Bisogna ammettere che spesso Toschi si prodiga per i giovani allievi dell'Accademia e per i pittori parmigiani in generale: lui stesso nelle sue memorie ricorda di non aver mai lasciato un giovane di talento senza aiuti e incoraggiamenti e ammette di aver sempre ricevuto risposte positive dalla Sovrana (Mavilla 1992, p. 892). Basterà ricordare l'impegno da lui profuso per ottenere ai pittori di Parma e in

primis a Giovan Battista Borghesi, l'incarico della decorazione del Teatro Ducale, da lui interamente progettata perché non venisse lasciata ad un'equipe di pittori milanesi guidata da Alessandro Sanquirico.

Tuttavia questo interesse verso gli artisti non è mai fine a se stesso ma è sempre anche un modo per mettere in buona luce l'Accademia da cui provengono e lui stesso che ne è il Direttore.

Toschi sa bene che il successo degli artisti è direttamente proporzionale al prestigio dell'istituto in cui si sono formati e di coloro che sono responsabili di tale formazione.

Ma anche Maria Luigia sa che il successo degli artisti e dell'Accademia è un potente mezzo di propaganda e di affermazione politica, culturale e sociale, non solo presso i sudditi ma anche presso gli altri Stati. La Duchessa non fa quindi fatica ad accettare la richiesta di Toschi e a ridargli quell'autonomia da lui tanto desiderata e che in fondo solo profitti poteva portare all'immagine del Ducato.

Tornando alla Biblioteca, qualche giorno dopo la lettera di Toschi, il Corpo Accademico che dovrebbe stabilire se tale proposta sia da assecondare, si limita a delegare a tale scopo una commissione formata da Toschi, Pezzana e Bettoli e a lodare l'iniziativa (AAPr., Carteggio 1833, n. 61; Atti 1832-1838, adunanza del 4 giugno 1833).

Cocchi in una lettera privata a Pezzana dice di apprezzare l'idea di Toschi, che gli piacerebbe assecondarla ma che tutto dipende dal prezzo. Invita a fargli avere il prima possibile la stima così da poterla sottoporre alla Sovrana (BPPr., Carteggio Pezzana, cass. 10, Cocchi Francesco, lett. del 12 giugno 1833; AAPr., Carteggio 1833, n. 10).

Il progetto definitivo viene stilato dalla commissione il 22 giugno e viene presentato all'Accademia qualche giorno più tardi già firmato anche dai pittori.

I tre Commissari hanno pensato di dividere così la decorazione della volta: a Francesco Scaramuzza affidano la realizzazione della medaglia centrale da dipingere con «un soggetto per bel modo simboleggiato, che guardasse alle prime origini delle scienze e delle arti» (*Prometeo*); a Giovanni Gaibazzi assegnano i due ottagoni laterali da riempire con «gli Stemmi dell'Eccelsa Protettrice pur dipinti a colori e sostenuti da Genii delle Scienze e delle Arti»; a Stanislao Campana affidano i due lunghi spazi rettangolari posti sotto la medaglia centrale, da dipingere con «due soggetti patrii dipinti a foggia di bassorilievo in bronzo» (l'*Incontro di Petrarca con Azzo da Correggio* e l'*Accademia degli Innominati*); ai due allievi dell'Accademia Giocondo Viglioli e Giuseppe Varoli affidano i quattro quadrati da completare con vari soggetti di carattere scientifico e filosofico; a Girolamo Gelati e Filippo Bocchi assegnano infine tutta la parte ornamentale, comprendente i due archi posti alle

estremità della volta «a festoni coloriti, in gruppi di produzione dei tre regni della natura», il fregio della trabeazione e il cassettonato della volta con centoquarantaquattro rosoni.

Tutti questi lavori, stimati cinquemila lire nuove, si dovrebbero completare entro settembre «onde profittare del gran ponte già da pezza costrutto, che richiederebbe grave spesa se si avesse a ricostruire, o si dovesse pagarne il nolo per lungo tempo» (AAPr., Carteggio 1833, n. 79; Ciavarella 1962b, pp. 110-113).

Il Corpo Accademico si trova concorde con la proposta della Commissione e con la somma preventivata e quindi chiede l'approvazione sovrana (AAPr., Atti 1825-1838, adunanza del 26 giugno 1833).

Ma Maria Luigia prima di decidere chiede di poter vedere «uno schizzo delle dipinture da farsi, onde conoscere dell'insieme delle medesime». Nonostante le perplessità di Toschi e Pezzana, il desiderio della Sovrana viene accontentato e il 14 agosto arriva in Accademia la notizia che il progetto è stato approvato e che deve essere iniziato il prima possibile (AAPr., Carteggio 1833, nn. 146, 148, 150, 154).

Nello stipulare i contratti, Toschi Pezzana e Bettoli specificano di non aver potuto abbassare di molto la somma pattuita perché il lavoro è abbastanza complesso, vista la «dignità del soggetto» e la difficoltà del «sotto in su» e delle molte figure da rappresentare e che quindi «richiede maggiori fatica, spese, e cura» rispetto ad altri lavori (AAPr., Carteggio 1833, n. 167).

Alla fine nei contratti vengono inserite due clausole con cui la Commissione intende tutelarsi: una, di far sostenere le spese del contratto ai pittori per tenerli più obbligati al loro impegno, e l'altra di poter sostituire gli artisti inadempienti a loro spese (AAP, Carteggio 1833, n. 88).

Seguendo le lettere del Bibliotecario non è difficile capire la veloce progressione del lavoro in questa fase. A novembre Pezzana chiede soldi per terminare «l'edifizio della Nuova Sala» e alla fine di dicembre scrive a Bombelles per informarlo che verranno tolti definitivamente i ponteggi e quindi Sua Maestà potrà recarsi di persona a vedere le pitture della volta finite (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. nn. 431, 478).

Ma da una lettera della Commissione del 16 gennaio 1834 si capisce che solo i pittori di figura hanno già portato a termine da quasi due mesi la loro parte, mentre gli ornatisti non possono concludere la volta e il fregio perché la stagione invernale non lo consente. I tre Commissari collaudano i lavori dei figuristi «eseguiti nella rispettiva interezza, e secondo i disegni approvati da S.M.» e chiedono al Governo i loro compensi (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 501).

Lo scomparto centrale, di forma rettangolare, viene dipinto da Scaramuzza con il tema mitologico *Prometeo che, protetto da Minerva, rubando una scintilla al Sole, porta all'umanità la luce dell'arte e della scienza* [Fig. 4].

Un tema fortemente allegorico e celebrativo, che si allinea con altre imprese realizzate durante il ducato di Maria Luigia: basti pensare alla statua del Canova che la ritrae nelle vesti della dea romana Concordia e al sipario dipinto da Borghesi per il Teatro Ducale nel 1828, rappresentante la sovrana nelle vesti di Minerva, circondata da Apollo e le Muse (il cui programma iconografico potrebbe essere stato pensato dallo stesso Pezzana insieme all'archivista Amadio Ronchini) oppure semplicemente alle medaglie accademiche recanti l'effige della Sovrana e l'epigrafe «CORONAT IPSA MINERVA».

Ma soprattutto è ad un'altra opera del Borghesi, presente all'epoca nella stessa Biblioteca e oggi perduta, che bisogna guardare per capire veramente il significato della decorazione: si tratta della volta affrescata per la Libreria Derossiana nel 1820. In quest'opera Borghesi aveva infatti dipinto Minerva con le sembianze della Duchessa, mentre porge ad Apollo Palatino, nume tutelare della Biblioteca, «la face della sapienza» alla presenza di Parma, ritornata a splendere con l'arrivo della nuova Sovrana che ha donato alla città i meravigliosi codici ebraici appartenuti all'orientalista piemontese Gian Bernardo De Rossi (Ciavarella 1962b, pp. 98-99; Farinelli 1992, p. 131).

È abbastanza curioso che due dipinti di soggetto così simile vengano realizzati nello stesso contesto a distanza di una decina d'anni l'uno dall'altro: evidentemente la Duchessa ha in mente un ampio programma con l'obiettivo di celebrare la protezione da lei accordata alle arti, alla cultura e alle scienze negli anni, proprio per far capire che tale attenzione alla vita culturale ed artistica della città non è mai venuta meno e non è mai passata in secondo piano nonostante le difficoltà economiche e politiche.

È infatti molto significativo che tale decorazione sia la prima grande impresa pubblica realizzata dopo la crisi istituzionale del '31 e il suo significato si può leggere proprio in relazione alla riappacificazione della Sovrana con la città e in particolare con quell'élite culturale che aveva partecipato ai moti, a cui decide di elargire un nuovo monumento come segno del suo perdono e come manifesto del suo restaurato potere.

Il dipinto rappresenta Prometeo in volo verso la terra con in mano la fiaccola accesa, la cui fiamma è stata appena rubata dal carro dorato del Sole che vediamo in secondo piano, con Apollo seduto e tre cavalli scalpitanti. Alle spalle di Prometeo la figura di Minerva, anche qui allegoria di Maria Luigia, armata e accompagnata dalla civetta, lo difende dall'eventuale ritorsione del dio solare. Attorno a loro

danzano tra le nubi dorate le nove muse, divinità protettrici delle arti, che sembrano rallegrarsi del dono che Prometeo intende fare all'umanità. Sul fondo, quasi dissolta nella luce solare, è visibile la figura di Mercurio con il caduceo che corre a portare la notizia sull'Olimpo.

Questo dipinto è la prima importante commissione pubblica affidata a Scaramuzza che viene scelto nonostante la sua non limpidissima condotta politica, che l'ha visto partecipare ai moti e fervente bonapartista, tanto che Mistrali lo definirà «un liberale implacabile e una testa un po' pericolosa» (Capelli & Dall'Olio 1974, p. 18).

Questa è anche la prima grande composizione realizzata dal pittore su un soffitto: la difficoltà maggiore era rappresentata dal numero delle figure e dalla visione da sotto in su, risolta con un attento studio della prospettiva e delle proporzioni e dividendo le figure in piccoli gruppi autonomi ma connessi tra di loro nella scansione in profondità e nei continui rimandi e giochi di sguardi.

Sono evidenti i riferimenti all'opera di Borghesi ma semplificati e declinati, piuttosto che in linea con il neoclassicismo del sipario del Regio, con quella vena purista, comunque di forte impatto compositivo e cromatico, che Scaramuzza aveva appreso a Roma negli anni del suo pensionato artistico, tra 1826 e 1829.

È evidente come durante il soggiorno romano la sua pittura si sia svincolata dai modelli dei suoi primi maestri (Martini, Pasini e Tebaldi) per aprirsi allo studio di Raffaello oltre a quello intenso sul Correggio. L'apertura in senso purista è palese in questo dipinto che per alcuni aspetti si può accostare ad un altro soggetto mitologico, il *Trionfo di Apollo*, progettato da Pelagio Palagi per una sala del Palazzo Reale di Torino alla fine degli anni '30 (Dalmasso 1991): pur nella differenza di composizione, simile è l'assenza di ambientazione e la dispersione della scena nella luce dorata, come vicina è la gamma cromatica; identica è la posa di Prometeo e Apollo, che entrambi hanno attinto da modelli classici e neoclassici e che il miglior allievo di Scaramuzza, Cecrope Barilli, riprenderà per la figura del *Genio Tedoforo* dipinta sul soffitto del Palazzo della Consulta a Roma.

Scaramuzza e Palagi non possono essersi conosciuti a Roma, ma il giovane parmense può aver visto gli affreschi del bolognese in Palazzo Torlonia, una sorta di rivisitazione in senso purista del classicismo seicentesco (Susinno 1991).

Un altro esempio per Scaramuzza potrebbe essere stato il *Prometeo* dipinto da Giuseppe Collignon a Palazzo Pitti a partire dal 1814: simile è infatti la composizione dei due dipinti, con il gruppo di personaggi in volo raccolti attorno al carro di Apollo e alle figure di Prometeo e Minerva, come simile è il significato allegorico dei dipinti, entrambi allusivi della generosità del sovrano.

Non si può escludere che nel viaggio verso Roma Scaramuzza abbia soggiornato a Firenze e abbia potuto vedere le sale appena decorate in Palazzo Pitti, che si può immaginare l'abbiano colpito per la nobiltà dei soggetti, per la resa vigorosa delle immagini e per l'accentuazione luminosa e cromatica (Spalletti 1991).

Nel soffitto della Biblioteca sono poi riconoscibili alcuni caratteri distintivi di tutte le opere del pittore: il nudo raffaellesco di Prometeo ricorda quello del *San Giovanni Battista* mandato da Roma; le dolcissime figure femminili, desunte da Correggio e Raffaello, sono le stesse dipinte nel Tempietto di Selvapiana, nel Museo Ducale, nella Sala del Bibliotecario e nell'*Assunta* di Cortemaggiore; i colori squillanti e luminosi rimandano già a quella tavolozza ridotta, fatta di rosa, giallo-oro, verde e azzurro, che lo avvicina al purismo.

Ai lati del medaglione centrale, sono i due ottagoni dipinti da Gaibazzi con gli stemmi di Maria Luigia retti da tre genietti, vivaci come putti correggeschi, intenti a leggere e giocare. I putti dell'ottagono di destra recano tra le mani diversi oggetti che si riferiscono alle arti: la tromba, uno spartito, la lira, un ritratto e un progetto architettonico (simile a quello della Galleria dell'Accademia di Bettoli e Toschi). I putti dell'ottagono di sinistra invece mettono in evidenza oggetti che rimandano alle scienze: il bastone di Asclepio, un mappamondo e dei libri.

Sono completati a quest'epoca anche i due grandi riquadri a finto bronzo, opera di Campana, posizionati in corrispondenza del centro dei lati lunghi della sala, uno sopra la porta d'ingresso e uno dalla parte opposta: il primo rappresenta *il Tasso che legge nell'Accademia degli Innominati presieduta da Ranuccio Farnese alla presenza dei poeti parmigiani*, il secondo l'*Incontro a Parma del Petrarca con Azzo da Correggio circondato dai suoi tre fratelli, nel giorno della presa di Parma e dell'arrivo di Petrarca da Roma*.

Sono quindi due soggetti "patrii" che determinano un fortissimo legame tra la cultura antica di Parma, nata sotto il segno del Petrarca e abbondantemente protetta dalle dinastie passate come i Farnese, e la rinascita culturale ed artistica avvenuta con Maria Luigia.

A realizzarli è il Campana che aveva già dato prova di una certa dimestichezza con questo genere dei chiaroscuri, nei tre finti bassorilievi da lui dipinti nel Ridotto del Teatro Ducale e raffiguranti Apollo e le Muse e due episodi del mito di Teseo (Carpanelli 1969).

Questo interesse per i fregi a finto bronzo è sicuramente ripreso dal modello dei *Fasti napoleonici*, ciclo realizzato da Andrea Appiani per il Palazzo Reale di Milano (1803-1807) e ampiamente divulgato attraverso le incisioni di Giuseppe Longhi e Francesco Rosaspina.

Nei quattro scomparti laterali sono invece raffigurati, sempre a monocromo, *la Religione e la Filosofia che si danno la mano, Galileo che spiega il moto della terra*, entrambi opera di Varoli, *l'Invenzione della bussola di Flavio Gioia* e *l'Invenzione della stampa di Fust, Schöffer e Gutenberg*, realizzati invece da Viglioli; tutti soggetti legati al tema della scienza e delle scoperte tecnologiche del passato che ricevono un nuovo impulso sotto il governo di Maria Luigia.

Il 16 gennaio 1834 dunque non è stata ancora completata la parte di ornato affidata a Gelati e Bocchi: lo splendido cassettonato a rosoni della volta, il fregio della trabeazione con le lettere dell'alfabeto circondate da girali d'acanto e grifoni in posa araldica, di spiccato gusto neoclassico, gli arconi alle estremità della volta con le immagini dell'Artemide *Polymastòs*, simbolo della Natura con il volto di Maria Luigia, sovrastate da festoni di fiori e coppie di animali, i girali attorno alle lunette. La presenza di un'immagine come l'Artemide Efesina, scultura un tempo a Parma nelle collezioni farnesiane, è particolarmente affascinante e si potrebbe forse leggere come una delle tante riprese di iconografie legate ai Farnese, utilizzate da Maria Luigia per affermare la continuità del suo potere con quello dei primi duchi di Parma. È evidente in ogni caso la volontà di mettere in scena tutti gli aspetti della natura e della cultura, artistica e scientifica, per creare un'immagine omogenea ed onnicomprensiva del potere di Maria Luigia a Parma.

Di Gelati e Bocchi resta un disegno parziale nelle collezioni della Palatina, datato 30 agosto 1833, che presenta solo girali d'acanto invece dei grifoni nel fregio (Cirillo & Godi 1991, n. 461, p. 275).

Tale lavoro viene rimandato ad una stagione più propizia. Il 15 marzo però i pittori di ornato non hanno ancora iniziato il fregio, perché Pezzana sottopone al Presidente dell'Interno una prima idea della dedica da scrivere al centro della parete sud della sala.

La frase ipotizzata dal Pezzana e controllata dal Professore di Epigrafia Filippo Schiassi, è: «EX MUNIFICENTIA D. N. MAR. ALOISIAE AVG. EXEMPLA MAIORUM SUPERGRASSAE ANNO MDCCCXXXIV.» (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 577).

Ma a Maria Luigia non è gradita questa versione per il paragone che istituisce tra lei e i suoi predecessori e Pezzana è costretto a correggersi e a mandare delle alternative (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 585), nessuna delle quali però viene accettata interamente.

La scelta della dedica però non accelera i lavori che non riescono ad avviarsi alla conclusione, nonostante Maria Luigia abbia chiesto personalmente a Pezzana che la decorazione della Biblioteca sia finita il prima possibile (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 818).

Il ritardo è determinato dal fatto che Gelati è impegnato con lavori di decorazione nel Palazzo Ducale (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. IX, lett. n. 841) e riesce a ricominciare il fregio solo a fine luglio.

Il 22 ottobre quando comunica a Cocchi la fine del lavoro, Pezzana lo informa di aver dovuto pagare Gelati per gli ultimi ritocchi «con un libro del valore di 10 a 12 lire nuove, valore al di sotto dell'opera di lui, e del quale non ostante è rimasto contento» (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. X, lett. n. 77).

Viene così finalmente portato a termine il lavoro di decorazione della grande sala che ha poi ereditato il nome da Maria Luigia e in cui verrà in seguito (1875) posta la sua erma scolpita dal Canova, originariamente nella Galleria dell'Accademia.

Pezzana, scrivendo a Cocchi della nuova sala il 12 maggio 1835, porge un ringraziamento a coloro a cui più di tutti si deve la riuscita di quest'opera: Niccolò Bettoli e Paolo Toschi (BPPr., Copialettere Pezzana, vol. X, lett. n. 254).

È evidente come la collaborazione tra queste tre diverse personalità sia stata determinante per la compiuta realizzazione di questa impresa culturale ed artistica.

Bettoli ha ideato la forma della grande sala e il suo impianto prettamente neoclassico, con la volta a botte, le pareti scandite da nicchie alternate ad alte lesene corinzie, così come sono prescritte da Milizia (Milizia 1785, p. 268) e i due grandi finestroni semicircolari nei muri di testata.

È stata definita una sorta di "chiesa" o tempio «il cui effetto è basato più sul rapporto delle proporzioni e sulla monumentalità, che sull'ornamentazione» (Copertini 1955, p. 15) che infatti è ridotta all'essenziale. D'altronde lo stesso Bettoli, seguendo Cordemoy, Laugier e Milizia, raccomanda la natura e la ragione come basi dell'architettura, la funzionalità come suo fine, la semplicità e l'assenza di eccessive decorazioni come sua caratteristica (Bettoli 1823).

Tale modello di biblioteca ha le sue radici nell'imponente Sala Federiciana della Biblioteca Ambrosiana di Milano (1603-09) e si è sviluppato soprattutto nel Settecento. Si pensi alle grandi sale della Biblioteca Braidense, progettate da Giuseppe Piermarini e aperte al pubblico nel 1786, ma anche a un modello vicinissimo al Bettoli, come la galleria della stessa Biblioteca parmense fatta costruire su progetto di Petitot nel 1769.

Esempio di questa tipologia di edificio "basilicale", vero e proprio tempio del sapere, si può considerare anche il disegno dell'architetto rivoluzionario Boullée per la progettata e mai realizzata nuova sala della Bibliothéque nationale de France, con la grande volta a botte a cassettoni aperta al centro da un ampio lucernario rettangolare e impostata su colonne doriche. Un progetto utopico e grandioso, che fa del gigantismo la sua peculiarità, che Bettoli probabilmente conosce ma che è

difficile dimostrare se sia stato ripreso anche nel suo carattere ideologico o solo da un punto di vista formale.

Pezzana ha stilato il programma iconografico della decorazione pittorica, volto alla glorificazione del ruolo di Maria Luigia quale protettrice delle arti e della cultura, come pendant di quello già messo in opera con la volta della sala Derossiana e in parallelo con il sipario del Teatro, creando così un significativo ciclo di immagini glorificative della Sovrana e giustificatrici del suo potere. Non può sfuggire il riferimento ai tanti cicli di affreschi fatti dipingere da Napoleone a Milano per opera di Andrea Appiani in cui l'Imperatore viene assimilato a Giove: un modello imprescindibile di allegoria politica e del potere che l'ex Imperatrice dei Francesi aveva ancora davanti agli occhi e il cui spirito neoclassico sceglie di recuperare per questa sua apologia nelle vesti di Minerva.

D'altronde lo stesso modello imperiale francese è imprescindibile per tante corti italiane della Restaurazione. Si pensi solo a Carlo Alberto di Savoia che chiamando Palagi a Torino progetta la decorazione delle regge sabaude con intento celebrativo in senso nazionale oppure a Ferdinando III di Toscana che recupera il programma iconografico di Palazzo Pitti trasformando le glorie di Napoleone nella celebrazione degli Asburgo.

Soprattutto il modello di Appiani è importante anche per la resa in immagine del programma: l'impaginazione della volta riprende infatti quella dipinta dal pittore lombardo nella Villa Reale di Milano con al centro un *Parnaso* di mengsiana memoria. La similitudine della sala milanese con quella della Biblioteca è evidente: la spazialità ritmata dalle semicolonne alle pareti è la stessa; uguale è la decorazione della volta a finti cassettoni con un grande quadro riportato al centro e altri riquadri narrativi; sono presenti in entrambi anche i fregi a chiaroscuro.

La conoscenza a Parma della sala di Appiani si può documentare per la pubblicazione da parte di Giambattista Bodoni, per anni legato da amicizia al pittore milanese, di un breve testo descrittivo dell'opera, estratto di Luigi Lamberti (grecista ed estensore del programma iconografico del dipinto di Appiani) dal “Poligrafo Milanese”, nel 1811.

Toschi deve aver tenuto presenti le opere di questo grande pittore neoclassico per aiutare con i «suoi utilissimi consigli e disegni» i pittori a tradurre l'allegoria di Pezzana in immagini di particolare forza visiva e cromatica, per creare così un bellissimo muro simbolico, celebrativo della Duchessa e nello stesso tempo delle Istituzioni culturali più note della città e a lei così legate, la Biblioteca e l'Accademia di Belle Arti.

Immagini

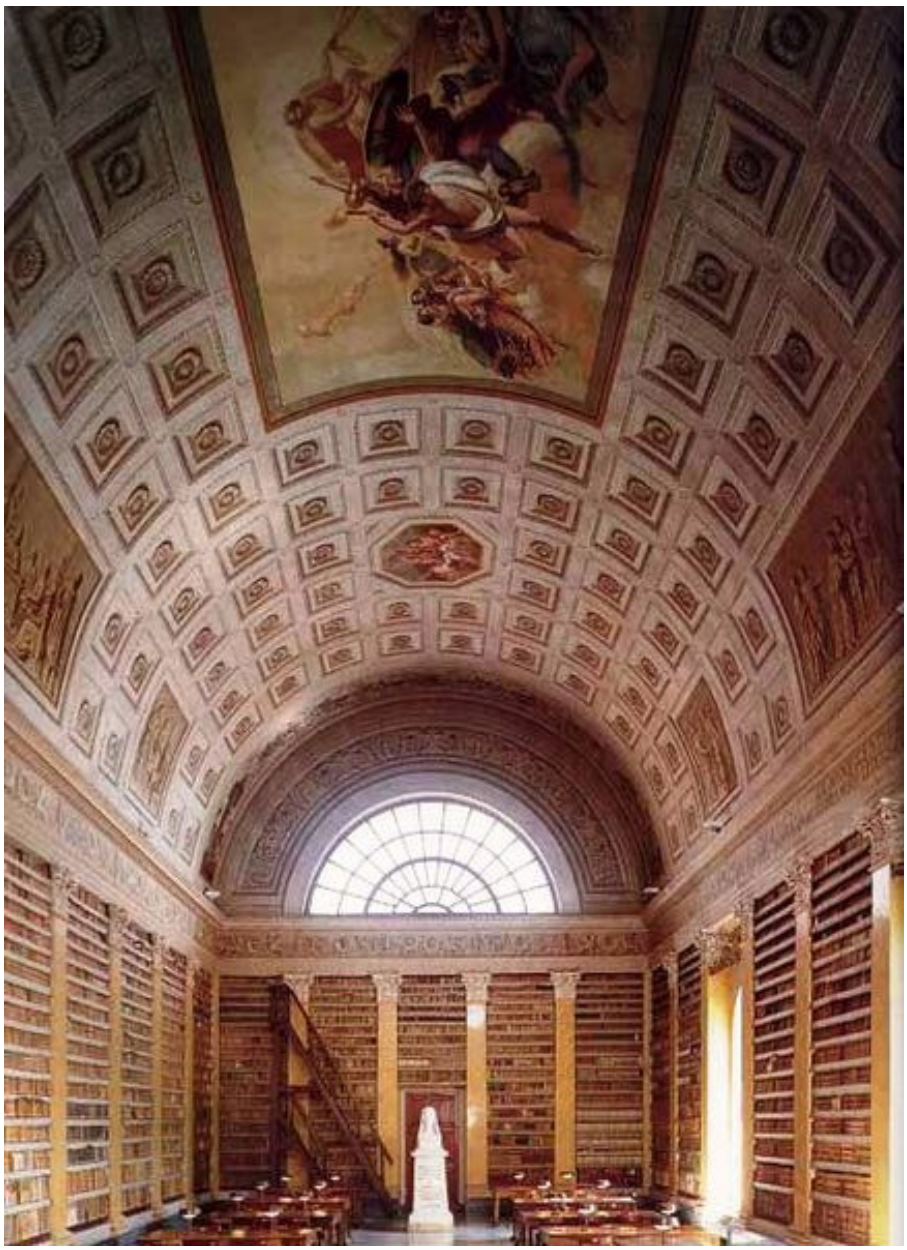


Fig. 1: Il Salone Maria Luigia (da Fornari Schianchi 1996, p. 196), Biblioteca Palatina di Parma, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Fig. 2: Particolare della volta dipinta (da Gizzi 1996a, p. 97), Biblioteca Palatina di Parma, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Fig. 3: Particolare della volta dipinta (da Gizzi 1996a, p. 97), Biblioteca Palatina di Parma, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Fig. 4: Francesco Scaramuzza, *Prometeo, protetto da Minerva, ruba una scintilla al Sole e porta all'umanità la luce dell'arte e della scienza*, medaglione centrale della volta (da Gizzi 1996a, p. 96), Biblioteca Palatina di Parma, su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

L'autore

Maria Carla Ramazzini Calciolari (1984) si è laureata in Storia dell'Arte medievale moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Parma nell'anno accademico 2008-2009, con una tesi dal titolo "Accademia di Belle Arti di Parma: il primo decennio della direzione di Paolo Toschi (1820-1831)". Attualmente è dottoranda di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo (XXV ciclo) e continua le sue ricerche sull'Accademia di Belle Arti e sul dibattito artistico dell'Ottocento (Tutor: Prof. V. Strukelj).

E-mail: mariacarla.ramazzinicalciolari@nemo.unipr.it

Fonti manoscritte

Archivio dell'Accademia di Belle Arti di Parma (AAPr.)
- Atti 1825-1838, b. 267

- Carteggio 1833, b. 20
- Registro delle Lettere scritte dalla Direzione delle Gallerie e Scuole della Ducale Accademia delle Belle Arti, 1820-1834, b. 281

Biblioteca Palatina di Parma (BPPr.)
- Carteggio Pezzana, cass. 10, Cocchi Francesco
- Copialettere Pezzana, vol. VIII 1828-1831, vol. IX 1831-1834, vol. X 1834-1836

Riferimenti bibliografici

Alessandri, A 1940, 'L'infarinatura letteraria di Giambattista Borghesi, e l'invenzione del suo sipario', in *Aurea Parma*, VI, pp. 205-208.

Allegri Tassoni, G 1993, 'Gli artisti docenti dell'Accademia di Parma', in *Aurea Parma*, III, pp. 244-252.

Allegri Tassoni, G 1962, 'Il carteggio Pezzana della Palatina', in *Archivio Storico per le Province Parmensi*, XIV, pp. 277-325.

Allegri Tassoni, G 1954, 'Nel centenario della morte di Nicola Bettoli', in *Aurea Parma*, III, pp. 141-158.

Allegri Tassoni, G 1983, 'Il Pittore Stanislao Campana', in *Archivio Storico per le Province Parmensi*, XXXV, pp. 261-270.

Bettoli, N 1823, *Introduzione al corso di Architettura civile*, Tipografia Ducale, Parma.

Biblioteca Nazionale Braidense, 1976, *La Biblioteca Nazionale Braidense di Milano*, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano.

Bombelles, C 1845, *Monumenti e Munificenze di Sua Maestà la Principessa Imperiale Maria Luigia, Arciduchessa d'Austria, Duchessa di Parma, Piacenza e Guastalla, opera pubblicata per cura del Suo Gran Maggiordomo S.E. il Conte Carlo di Bombelles*, Parma, Renuard, Parigi, Litografie Deroy.

Capelli, G 1986, *1886-1986: Francesco Scaramuzza un illustre figlio di Sissa nel primo centenario della morte*, Benedettina Parma, Parma.

Capelli, G & Dall'Olio, E 1974, *Francesco Scaramuzza*, Battei, Parma.

Carpanelli, F 1969, 'Architettura dei teatri di Parma', in *I teatri di Parma dal Farnese al Regio*, a cura di I. Allodi, Nuove edizioni, Milano, pp. 25-43.

Castelnuovo, E (cur.) 1991, *La pittura in Italia. L'Ottocento*, voll. 2, Electa, Milano.

Cavalli, GP (cur.) 1976, *Pelagio Palagi artista e collezionista*, Grafis, Bologna.

Chiarini, M & Padovani, S 1999, *Palazzo Pitti Galleria Palatina e Appartamenti Reali*, voll. 2, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.

Ciavarella, A 1962a, 'Due date celebrative', in *Archivio Storico per le Province Parmensi*, XIV, pp. 237-258.

Ciavarella, A 1962b, *Notizie e documenti per una storia della Biblioteca Palatina di Parma*, Biblioteca Palatina, Parma.

Cirillo, G 2002, *Ennemond Alexandre Petitot, Lyon 1727-1801 Parma*, Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, Parma.

Cirillo, G & Godi, G 1991, *I disegni della Biblioteca Palatina di Parma*, Banca Emiliana, Parma.

Coghi Ruggiero, T 1986, 'La formazione artistica di Francesco Scaramuzza e un suo dipinto, forse perduto, rivelato da una rara incisione', in *Aurea Parma*, III, pp. 219-224.

Copertini, G 1954, 1955, 'Nicola Bettoli architetto teatrale', in *Parma per l'arte*, III, pp. 119-122, I, pp. 3-20.

Copertini, G 1971, *La pittura parmense dell'Ottocento*, a cura di G. Allegri Tassoni, Cassa di Risparmio di Parma, Parma.

Dalmasso, F 1991, 'La pittura in Piemonte nella prima metà dell'Ottocento', in Castelnuovo 1991, pp. 45-64.

Lamberti, L 1811, *Descrizione del dipinto a buon fresco eseguito nella Reale Villa di Milano dal Sig. Cavaliere Andrea Appiani Primo Pittore di S.M.I.ER.*, Parma, co' tipi bodoniani.

Farinelli, L 1991, 'La Biblioteca Palatina di Parma'*,* in *Le grandi Biblioteche dell'Emilia e del Monferrato. I Tesori di carta,* Grafis, Bologna.

Farinelli, L 1992, 'La Biblioteca e Maria Luigia'*,* in *Maria Luigia Donna e Sovrana. Una corte europea a Parma 1815-1847*, Guanda, Parma.

Fornari Schianchi, L (cur.) 2001, *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere. L'Otto e il Novecento*, Franco Maria Ricci, Milano.

Fornari Schianchi, L (cur.) 1996, *Il Palazzo della Pilotta a Parma. Dai servizi della corte alle moderne istituzioni culturali*, Franco Maria Ricci, Milano.

Galbiati, G 1951, *Itinerario dell'Ambrosiana*, Hoepli, Milano.

Gizzi, C (cur.) 1996a, *Francesco Scaramuzza e Dante*, Electa, Milano.

Gizzi, C 1996b, 'Francesco Scaramuzza, un artista “nato per sentir Dante”', in Gizzi 1996a, pp. 15-34.

Godi, G 1974, *Mecenatismo e collezionismo pubblico a Parma nella pittura dell'Ottocento*, Step, Parma.

Kaufmann, E 1976, *Tre architetti rivoluzionari: Boullée Ledoux Lequeu*, Angeli, Milano.

Lasagni, R 1999, *Dizionario biografico dei parmigiani*, voll. 4, PPS, Parma.

Leoni, M 1824, *I principali monumenti innalzati dal 1814 a tutto il 1823 da Sua Maestà la principessa imperiale Maria Luigia arciduchessa d'Austria duchessa di Parma ora pubblicati da P. Toschi, A. Isac e N. Bettoli, e descritti da Michele Leoni,* Parma, co' tipi bodoniani.

Lombardi, G 1937, 'I disegni di Paolo Toschi per la decorazione del Teatro Regio', in *Aurea Parma*, I, pp. 9-12.

Malaspina, C 1869, *Nuova Guida di Parma*, Grazioli, Parma.

Martinelli Braglia, G 1991, 'La pittura dell'Ottocento in Emilia Romagna', in Castelnuovo 1991, pp. 245-287.

Martini, P 1869, *Intorno il sipario dipinto da Giambattista Borghesi*, Carmignani, Parma.

Mavilla, A 1992, *Paolo Toschi e il suo tempo: le lettere di un incisore dal fondo del Museo Glauco Lombardi*, Guanda, Parma.

Mavilla, A 1996, 'Le volte affrescate di Francesco Scaramuzza, “Pictor deliciarum”', in Gizzi 1996a, pp. 73-84.

Mazzocca, F 2007, *La Galleria d'Arte moderna e la Villa Reale di Milano*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Mazzocca, F 1991, 'La pittura dell'Ottocento in Lombardia', in Castelnuovo 1991, pp. 87-155.

Mazzocca, F 1986, 'Vicende e fortuna grafica dei Fasti Napoleonici di Andrea Appiani', in *Mito e storia nei "Fasti di Napoleone" di Andrea Appiani. La traduzione grafica di un ciclo pittorico scomparso*, De Luca, Roma, pp. 17-26.

Medioli Masotti, P 1973, *Paolo Toschi*, Artegrafica Silva, Parma.

Milizia, F 1785, *Principj di Architettura civile*, voll. 3, Remondini, Bassano.

Morandi, C 1995, *Palazzo Pitti: la decorazione pittorica dell'Ottocento*, Sillabe, Livorno.

Pellegri, M 1965, *Ennemondo Alessandro Petitot, 1727-1801, architetto francese alla Real Corte dei Borbone di Parma*, Tipografia Già Cooperativa, Parma.

Pinto, S (cur.) 1972, *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana granducale: collezioni lorenesi, acquisizioni posteriori, depositi*, Centro Di, Firenze.

Poppi, C (cur.) 1996, *Pelagio Palagi Pittore: dipinti dalle raccolte del Comune di Bologna*, Electa, Milano.

Ricciardi, ML 1996, *Biblioteche dipinte. Una storia nelle immagini*, Bulzoni editore, Roma.

Serrai, A 2006, *Breve storia delle Biblioteche in Italia*, Sylvestre Bonnard, Milano.

Sgarbi, V (cur.) 2003, *Scaramuzza*, Allemandi, Torino.

Spalletti, E 1991, 'La pittura dell'Ottocento in Toscana', in Castelnuovo 1991, pp. 288-366.

Susinno, S 1991, 'La pittura a Roma nella prima metà dell'Ottocento', in Castelnuovo 1991, pp. 399-430.

Zanchi, A 1995, *Andrea Appiani*, CLUEB, Bologna.

Zanchi, A 1999, 'Lo stile pittorico di Andrea Appiani nei grandi cicli a sfondo mitologico', in *Canova e Appiani. Alle origini della contemporaneità*, a cura di R. Barilli, Mazzotta, Milano, pp. 39-50.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Ilaria Torelli

Muri per comunicare, mura da difendere nella caricatura italiana del 1848-1849

Abstract

Il saggio propone un percorso iconografico attraverso alcune caricature pubblicate sulle principali riviste satiriche italiane del 1848-1849 nelle quali il muro riveste di volta in volta un diverso ruolo simbolico. L'articolo nasce in seguito ad una ricerca e ad un ampio spoglio di riviste realizzato in occasione della tesi di specializzazione in Storia dell'arte.

This essay outlines an iconographic itinerary by means of some caricatures, that were published in the most important Italian political-satire magazines of 1848-1849. In such caricatures the wall plays each time different symbolic roles.
The article is the outcome of wide searches and investigations of such magazines, done for the issue of a specialization thesis in History of Arts.

Il 1848 è considerato come la data d'avvio, in Italia, del giornalismo satirico politico e di una produzione di grafica caricaturale diffusa su larga scala. Nei vari centri della penisola sorgono molti periodici con caricature; i temi trattati dalle testate satiriche illustrate, sia nella loro parte testuale che figurata, sono comuni per aree di riferimento e legati alla politica e alle vicende dei vari regni e delle diverse città. Iconografie comuni si rintracciano nella restituzione di personaggi fondamentali del biennio, ma si diffonde anche un'analoga rappresentazione di alcuni fenomeni sociali, evidentemente recepiti come novità data l'insistenza della loro raffigurazione, come la diffusione della stampa. Al tema della divulgazione delle notizie è legato – nelle caricature – il ruolo dei muri delle città descritti come luogo di incontro e di dialogo tra le istituzioni e gli abitanti dei centri urbani. Anche nelle rappresentazioni umoristiche dedicate alle città sotto assedio il muro riveste inoltre un fondamentale ruolo simbolico.

Il muro nelle caricatura del biennio è quindi visto di volta in volta come:

- Sede della comunicazione diretta dal governo al popolo, tramite l'affissione di periodici e avvisi.
- Sede di espressione del sentire popolare e luogo della comunicazione che dai cittadini si trasmette alle istituzioni.
- Dimora delle statue parlanti, personaggi di pietra, che svolgono il ruolo di intermediari nella comunicazione.
- Invalicabile confine da difendere, oltre il quale non far avanzare il nemico, nelle rappresentazioni sia dei luoghi di fuga dei sovrani che delle città assediate.

Panoramica dei periodici italiani con caricature del 1848-1849

Dal 1847-48 si registra un certo impulso alla libertà di stampa nei diversi regni d'Italia grazie a provvedimenti volti a eliminare la censura preventiva in favore di quella repressiva e alla concessione degli Statuti (Maggio Serra 1980, p. 139), mentre la diffusione, nel corso della prima metà del secolo, della tecnica litografica contribuisce, anche nella penisola, a un significativo sviluppo della stampa illustrata.

Il primo sovrano costretto a concedere la Costituzione fu Ferdinando II di Borbone (nel febbraio 1848) e alcuni fra i primi periodici a vedere la luce furono proprio quelli di Napoli, come – tra quelli citati in questa sede - "L'Arlecchino" (18 marzo 1848-16 giugno 1849), il primo periodico satirico con caricature del biennio e "Il Folletto" (21 agosto 1848- 18 novembre 1848).

Anche nell'area del Lombardo-Veneto i periodici con caricature sorsero abbastanza presto, ma altrettanto presto si estinsero. "Lo Spirito Folletto" (1 maggio 1848-31 luglio 1848) di Milano e il "Sior Antonio Rioba" (I fase: 13 luglio 1848-23 dicembre 1848, poi 22-29 marzo 1849) di Venezia nacquero entrambi in seguito alla cacciata degli austriaci (marzo 1848): l'uno nella Milano guidata dal Governo provvisorio, l'altro nella proclamata Repubblica di San Marco. Entrambi i periodici conclusero nel giro di pochi mesi le loro pubblicazioni: il primo per il rientro degli austriaci in città (agosto 1848), il secondo per ragioni di censura.

Nel settembre 1848 vi fu invece a Roma una vera e propria impennata nella nascita dei periodici con caricature; nello stesso mese sorsero infatti diverse testate, la maggior parte delle quali concluse nel giro di pochi numeri le proprie pubblicazioni. Fa eccezione il celeberrimo "Il Don Pirlone" (1 settembre 1848-2 luglio 1849), le cui uscite proseguirono fino al luglio 1849. "Il Don Pirlone" seguì così tutte le vicende che dall'assassinio di Pellegrino Rossi (15 novembre 1848), condussero alla fuga del

Pontefice da Roma (24 novembre 1848), alla proclamazione della Repubblica Romana (9 febbraio 1849), all'assedio francese e alla capitolazione della città (luglio 1849). La prospettiva e le caricature de "Il Don Pirlone", democratico e poi sostenitore della Repubblica, possono essere facilmente confrontate con quelle del catechismo politico di orientamento filo papale e reazionario la *Grande Riunione tenuta nella sala dell'Ex-Circolo Popolare in Roma*. Tale pubblicazione, non un periodico ma un lungo dialogo edito probabilmente a fascicoli, uscì a partire dal novembre 1849, quando ormai era conclusa l'esperienza repubblicana.

Nell'ottobre del 1848, mese in cui Leopoldo II di Toscana affidò il governo ad un ministero democratico, si assistette nel Granducato alla nascita di un gran numero di periodici con caricature. "Il Lampione" (13 luglio 1848-11 aprile 1849), la testata più importante, era già sorta nel luglio, ma solo a partire del 2 ottobre fu decorata con vignette; nell'ottobre videro poi la luce diverse altre testate tra le quali "La Vespa" di Firenze (14 ottobre 1848-30 dicembre 1848; poi 8 maggio 1849-2 luglio 1849). I periodici (molti dei quali dalla brevissima durata) continuarono a sorgere per tutti i mesi successivi, quando gli eventi precipitarono e si giunse - nel febbraio 1849 - alla fuga del Granduca e alla proclamazione di un governo provvisorio democratico per poi estinguere le proprie pubblicazioni prima dell'aprile 1849, quando il potere tornò ai moderati. In seguito, con l'avvio della restaurazione granducale, sorsero soltanto "La Zanzara" e la seconda edizione de "La Vespa", entrambe di impronta reazionaria. Le caricature apparse sulle testate toscane offrono pertanto opposte visioni degli eventi brevemente citati, e si pongono in due schieramenti contrapposti.

Tutti i periodici considerati terminarono la loro vicenda editoriale nel 1849 poiché soltanto nel Regno di Sardegna, nell'ambito del generale clima di restaurazione che investì il resto d'Italia al termine del biennio, furono conservate alcune garanzie costituzionali quali la libertà di stampa: "Il Fischietto" di Torino (2 novembre 1848 – 1916) e "La Strega" (8 agosto 1849 – 20 luglio 1851) di Genova continuarono infatti le loro pubblicazioni ben oltre il 1849.

Mura per comunicare

Le strade delle città sono rappresentate, in alcune caricature del biennio, come il luogo di azione del popolo cittadino, come sede privilegiata di interazione fra personaggi di diversa estrazione, ma soprattutto come luogo di comunicazione degli eventi. Collegato al tema della strada e della folla che vi si accalca è il tema del proliferare dei periodici, altro argomento centrale per le testate satiriche, sia nella loro parte testuale che figurata:

> Chi non legge adesso? Nessuno si nega a mangiare il pane quotidiano che mandano le stamperie … la lettura è diventata lettura a vapore. Ogni ora si legge quello che in altri tempi si leggeva in un anno, o per meglio dire non si leggeva mai. Leggono tutti; quelli che sanno leggere, forse leggono meno perché pensano a scrivere. Ma quelli che non sanno leggere e non avevano letto mai, leggono a crepapancia […] ("Lume a gas", 26 febbraio 1848, citato da Rak 1990, pp. 153-154).

È testimoniata in questa sede la consapevolezza non solo dell'aumento numerico del pubblico dei lettori, ma anche della sua eterogeneità. I periodici satirici ritengono infatti di rivolgersi, proprio in virtù della loro parte illustrata, ad un pubblico – per lo meno quello cittadino – variegato, come testimonia una caricatura con la quale il napoletano "Il Folletto" mostra orgogliosamente di essere letto sia da un poeta che da un pizzicagnolo:

> Poeta – Come? E voi leggete il Folletto? Un pizzicagnolo! E che ne capite?
> Pizzicagnolo – Che ne capesco? Me fa schiattà de risa!!! Io me l'accatto ogne ghiurno.
> Poeta – Ed io che m'era sorpreso jeri sera?...Si vede che la lettura periodica è diventata un bisogno ….per tutti! ("Il Folletto", 26 settembre 1848, I (21), p. 84).

Il proliferare di giornali e la loro invasione delle città è tale da provocare, secondo una vignetta comparsa su "L'Arlecchino" un vero e proprio *Accesso di cartofobia* [fig. 1] nei cittadini che si aggirano per strade i cui muri sono completamente ricoperti di testate e in cui strilloni ingaggiati da diversi periodici sembrano quasi soffocare i passanti. La caricatura è siglata, come la maggior parte delle vignette della testata partenopea del biennio, con una M. riferibile, secondo la critica, al disegnatore Mattei (Gianeri 1967, p. 57; Pallottino 1988, p. 124).

Come gli strilloni e i venditori ambulanti, diventano veicolo, nelle caricature, di diffusione di notizie anche umoristiche, così gli affissi murali di giornali e avvisi di qualunque sorta vengono rappresentati come luogo per eccellenza di diffusione delle comunicazioni. I muri della città divengono luogo attorno al quale si accalca la folla per apprendere le ultime notizie.

Tale pratica è fatta oggetto di satira sulle pagine del milanese "Lo Spirito Folletto" con una caricatura firmata, come quasi tutte quelle della testata quarantottesca, da Antonio Greppi (Servolini 1955, p. 402): la ressa attorno ad un

Fig. 1: *Un accesso di Cartofobia*. "L'Arlecchino", 12 maggio 1848, I (42), p. 167.

Fig. 2: Greppi 1848. *Curiosità. Un bollettino straordinario*. "Lo Spirito Folletto", 12 giugno, I (22), p. 87.

proclama affisso sul muro è tale che alcuni personaggi sono muniti di cannocchiale o di binocolo per poter leggere quanto comunicato dall'avviso [fig. 2]. Il bollettino non si rivela per nulla straordinario, come ironicamente annunciato dal titolo della caricatura: vi si riesce infatti unicamente a leggere "W Carlo Alberto W L'Italia". La caricatura, che critica - come alcuni articoli pubblicati sul periodico - la mania di gridare sempre "Evviva" invalsa nell'epoca, è inoltre probabilmente riferibile alla polemica ingaggiata da "Lo Spirito Folletto" contro Carlo Alberto e il Piemonte; la testata milanese era infatti contraria all'annessione della Lombardia al Piemonte da poco fatta oggetto di favorevoli votazioni.

Anche il fiorentino "Il Lampione" rappresenta dei personaggi intenti a leggere un affisso murale, in questo caso una lista elettorale della quale viene criticata la lunghezza, con i mezzi più ridicoli; una scala, dei trampoli e un cannocchiale [fig. 3].

Fig. 3: Anon 1849. *Varii metodi per leggere le liste elettorali*. "Il Lampione", 2 marzo, I (192), p. 767.

Il muro e l'affisso murale assurgono in tal maniera a simboli della comunicazione governativa da divenire oggetto di violenza da parte degli oppositori politici. Ancora una volta nel fiorentino "Il Lampione" un oppositore politico di Guerrazzi non sapendo come contrastare una notificazione di quest'ultimo, si limita a

prendere a testate il muro contro il quale tale proclama è affisso sotto lo sguardo incredulo del solito venditore ambulante, altro classico protagonista delle caricature del biennio [fig. 4]. Entrambe le caricature del periodico fiorentino non recano nessuna firma; la critica indica come principale autore delle caricature di questa fase del periodico Nicola Sanesi, che normalmente si celava dietro lo pseudonimo di Cabrion, desunto da un personaggio di *I misteri di Parigi* di Eugène Sue (Gianeri 1967, p. 62).

Fig. 4: *Opposizione a tutta prova – Badate cittadino….vi spaccherete la testa!...- Non importa…mi basta di cozzare….* "Il Lampione", 20 novembre 1848, I (109), p. 435.

La romana "Grande Riunione*",* diversi mesi più tardi, rappresenta gli affissi murali come un mezzo per manipolare la popolazione diffondendo notizie false. La pubblicazione di orientamento filo papale e conservatore critica – a eventi ormai conclusi – la Repubblica Romana e dedica una serie delle sue anonime vignette all'episodio rubricato sotto la dicitura di "Gran Processo". I repubblicani avrebbero, secondo la ricostruzione fornita dalla pubblicazione, diffuso la voce di una congiura ordita il 13 luglio 1847 in realtà del tutto inesistente; lo spettro di tale complotto sarebbe stato agitato soltanto per screditare e processare alcuni oppositori politici. In una vignetta della pubblicazione due rivoluzionari – uno dei quali con berretto frigio – affiggono al muro un'enorme avviso che informa degli esiti di tale procedimento penale; la somma dei condannati risulta uguale a zero, a testimonianza della montatura ordita, ma la folla si accalca ugualmente attorno all'affisso murale per

avere notizie [fig. 5]. Tutti i personaggi sono intenti a leggere, anche in questo caso con dei binocoli, mentre solo Cassandrino, personaggio chiave della *Grande Riunione*, con l'inequivocabile gesto di marameo, sottolinea il suo pensiero in merito alla vicenda.

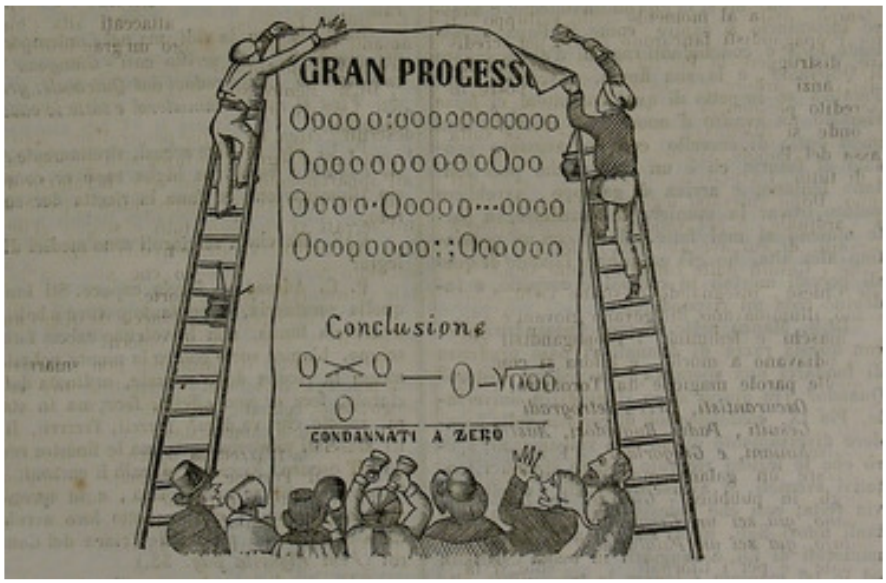


Fig. 5: Anon 1849. *Grande Riunione tenuta nella sala dell'Ex-Circolo Popolare in Roma*, Tipografia Paternò, Roma, p. 38.

La folla cittadina non assiste soltanto passiva davanti ai muri all'affissione delle comunicazioni che le giungono dal governo, ma prende possesso dei muri stessi.

Il tema dei personaggi che scrivono sul muro si diffonde in diversi periodici e si ricollega in particolare a quel nucleo di caricature e di articoli umoristici che bersagliano i modi popolari di manifestare dissenso o consenso, come dimostra un'immagine passata dal milanese "Lo Spirito Folletto" [fig. 6] al fiorentino "Il Lampione" [fig. 7]. Il periodico milanese dedica una serie di caricature ai *Modi di manifestare legalmente il voto pubblico;* in tali vignette vengono criticate le votazioni per l'annessione al Piemonte svolte, secondo il periodico, in un clima di corruzione e di intimidazione. In particolare in una caricatura, a firma Greppi, due personaggi di differente estrazione sociale, un borghese e un giovane popolano, sono rappresentati mentre intenti a scrivere messaggi di segno opposto su un muro. L'uomo rispettabile è colto mentre traccia una "V" ovvero una scritta inneggiante "viva", mentre il ragazzino sta verosimilmente rispondendo con un "abbasso": le "idee nobili" e le "idee volgari" indicate dal sottotitolo. L'unica scritta chiaramente leggibile sul muro è però "Servi Servite", probabilmente indirizzata al governo provvisorio

Fig. 6: Greppi 1848. *Modi di manifestare legalmente il voto pubblico. Cogli scritti. – Idee nobili – Idee volgari*. "Lo Spirito folletto", 2 giugno, I (17), p. 67.

Fig. 7: *Modi legali di manifestare il voto pubblico. Idee nobili – idee volgari*. "Il Lampione", 24 novembre 1848, I (113), p. 451.

milanese [fig. 6]. La caricatura viene ripresa da “Il Lampione”; in questo caso però l’uomo rispettabile è impegnato a scrivere “viva la camera”, mentre il giovane popolano risponde con un “abbasso i codini” [fig. 7].

Il tema dei due personaggi di diverso orientamento politico che si contendono il muro per esprimere messaggi di segno opposto viene visitato anche in due caricature dove uno dei due personaggi scrive e l’altro cancella la medesima scritta. Nell’anonima caricatura apparsa su “La Vespa” si insinua che entrambi i personaggi siano stati prezzolati; l’uno per scrivere “Viva Leopoldo II”, il Granduca di Toscana, l’altro per cancellare la scritta e sostituirla con “Morte a Leopoldo II” [fig. 8]. Il titolo della caricatura *Misteri della notte* e la lampada che illumina la scena collocano tale avvenimento in quell’atmosfera segreta e notturna nel quale probabilmente tali scritte venivano tracciate. L’indicazione della via come di “Via della Sapienza”, rimanda inoltre probabilmente all’idea di sapienza popolare della quale tali messaggi pretendevano di farsi portatori.

MISTERI DELLA NOTTE
VIA DELLA SAPIENZA
MORTE
W Leopoldo II
Insomma la dica lei . . . la un'a esse finita di scriere?. . .
tanto io li dò di frego . . .
Cosa mi seccate? io scrivó ciò che mi viene ordinato.
O la scria via... a me e mi pagano, bisogna ch'i scancelli.
Io son pagato per questo, e scrivo.
Allora la seguiti . . . uno da pane all'altro.

Fig. 8: *Misteri della notte, Insomma la dica lei…la un’esse finita di scriere?...tanto io li dò di frego…/ Cosa mi seccate? Io scrivo ciò che mi viene ordinato./… O la scria via…a me e mi pagano, bisogna ch’i scancelli./ Io son pagato per questo, e scrivo./ Allora la seguiti…uno da pane all’altro*. “La Vespa”, 28 novembre 1848, I (20), p. 79.

Tale caricatura è particolarmente emblematica della visione del periodico fermamente contrario alla netta contrapposizione in opposti campi politici che – secondo la ricostruzione del giornale – si andava profilando nella Firenze del tempo nella quale tutti venivano schierati o come "codini" o come "berretti rossi" come affermato in una caricatura (*O coda, o berretto rosso*. "La Vespa", 7 dicembre 1848, I (24), p. 95). "La Vespa", periodico molto bersagliato dalle testate più radicali poiché indicata come una pubblicazione reazionaria, si oppone fermamente a tale obbligata presa di posizione ed in particolare nella caricatura esaminata evidenzia l'opportunismo di entrambi le parti politiche prezzolate.

"La Strega", l'unica pubblicazione tra quelle considerate insieme a "Il Fischietto", a prolungare le sue uscite cronologicamente fin dopo la riconquista di Venezia per mano austriaca, commenta, tramite le sue caricature e i suoi articoli, tale vicenda. Nella Venezia nuovamente occupata un patriota è impegnato a scrivere su un muro la scritta "è rinnegata quella donna italiano [!] che parla con un austriaco", mentre un soldato austriaco è intento a cancellarla venendo sottoposto agli inevitabili motteggi dell'avversario [fig. 9]. La critica attribuisce le caricature del periodico al pittore Gabriele Castagnola (Pallottino 1988, p. 132), la cui firma si rintraccia nell'annata 1849 soltanto in due tavole.

Fig. 9: Anon 1849. *Scene di Venezia*. Particolare in "La Strega", 28 settembre, I (16), s. p. (63).

Ai muri, depositari di messaggi politici e sede privilegiata di comunicazione tra il popolo e il potere, si ricollega il tema delle statue parlanti, cui – soprattutto a partire dagli anni sessanta dell'Ottocento- verranno dedicati i titoli di alcune riviste satiriche con caricature. Nel biennio 1848-1849 si segnala in particolare il veneziano "Sior Antonio Rioba". Il periodico prende il nome da una statua presente a Venezia in Campo dei Mori la cui funzione, come ricordano varie fonti (Maggio Serra 1980, p. 143), era analoga a quella del Pasquino romano [fig. 10].

Anno I. N.° 115
CAMPO DEI MORI
7 Novembre 184
Esce tutti i giorni alle ore 9 antim.
Le associazioni si ricevono alla libreria di Andrea Santini e Figlio, Merceria San Giuliano N.° 715.
Prezzo d'associazion
per Venezia anticipate li
re corr. 1:25 al mese.—
Un numero separat
centesimi 5.
Si accettano gli arti
coli conformi all'indol
del giornale, però fran
chi di porto.
SIOR ANTONIO RIOBA
GIORNALE BUFFO (a suo tempo), POLITICO E PITTORESCO.

Fig. 10: Particolare in "Sior Antonio Rioba", 13 settembre 1848, I (58), p. 229.

Tema tipico del periodico veneziano, dedicato appunto ad una statua parlante, è il dialogo tra "convitati di pietra". "Sior Antonio Rioba" si pone infatti – nella finzione letteraria degli articoli e figurativa delle caricature – come importante interlocutore di altre statue che, come lui, raccolgono le opinioni e le satire del popolo. Diversi articoli e molta corrispondenza provengono dall'*om de preja de Milan,* statua che aveva a Milano funzione analoga; stretto è il rapporto con il Gobbo di Rialto definito come il segretario di Sior Antonio Rioba e "autore" di numerosi articoli e con l'Emanuele Spinara, statua posta al traghetto di San Felice, al quale sono dirette lettere e corrispondenza. Il dialogo con le statue, specie quelle che popolano le calle di Venezia è fitto e coinvolge anche quelle che non hanno la funzione di raccogliere le lamentele del popolo. Il tema delle sculture non caratterizza solo gli articoli ma

anche, oltre alla decorazione del titolo del periodico, molte delle anonime caricature. Dai muri di Venezia si affacciano quindi presenze di pietra parlanti poste in dialogo fra loro; i muri della città – anche in questo caso – si rivelano sede privilegiata di comunicazione.

Mura da difendere

Nelle caricature de "Il Don Pirlone" dedicate alle fortezze da difendere e alle città sotto assedio, il muro riveste un significativo ruolo simbolico. Nell'autore degli anonimi disegni, che corredano il quotidiano fin dall'inizio, si sono voluti identificare Giovanni Galucci Pichi di Senigallia, specie per il nucleo delle caricature dei primi numeri, ma soprattutto Antonio Masutti, indicato come disegnatore delle tavole in una lettera di Michelangelo Pinto, direttore con Leopoldo Spini del quotidiano (lettera di Michelangelo Pinto a Raffaello Giovagnoli, citato da Pizzo 2005, pp. 36-37). La fuga di Papa Pio IX a Gaeta, avvenuta il 24 novembre 1848, suscitò una grande impressione nell'opinione pubblica del tempo. La delusione motivata dal voltafaccia di Pio IX, Pontefice in cui i liberali avevano inizialmente riposto le loro speranze, si va ulteriormente confermando con la decisione di quest'ultimo di porsi sotto la protezione di Ferdinando II di Borbone, il re reazionario per antonomasia. Numerose caricature rappresentano i due personaggi posti in relazione l'un l'altro; il Pontefice viene così di volta in volta rappresentato come un burattino nelle mani di Ferdinando II, come un suo discepolo nelle lezioni di crudeltà e di repressione. Al folto nucleo di caricature dedicate alla permanenza del sovrano presso il Borbone, numerose – specie su "Il Don Pirlone" romano – sono dedicate alla rappresentazione della fortezza di Gaeta. In tale ambito iconografico si sviluppa il fortunato motivo del Pontefice rappresentato come un uccello in gabbia; la gabbia diviene appunto metafora delle mura della fortezza stessa.

La corte papale in soggiorno forzato è spesso rappresentata, su "Il Don Pirlone", mentre è intenta a dedicarsi ad amene occupazioni, dimentica delle situazione esterna. Anche in tali caricature viene comunque sottolineato il clima di forzata prigionia. In una tavola apparsa sul quotidiano romano, il Pontefice e il suo seguito, invece che pensare agli interessi dell'umanità, come cita ironicamente il titolo, sono rappresentati mentre impegnati in un lauto banchetto [fig. 11]. Alla corte papale si è unito anche il Granduca di Toscana, fuggito a Gaeta nel febbraio 1849 in seguito al precipitare degli eventi. Secondo un'iconografia tipica de "Il Don Pirlone" al pontefice è associato un armamentario diabolico; la reale natura del consesso è infatti svelata dalla scopa e dal caprone in primo piano. Secondo *Il don Pirlone,*

giornale di caricature politiche 1848-1849. Illustrazione delle caricature desunte da un manoscritto dell'epoca (Anon, n.d., s.p.), manoscritto di poco successivo all'uscita del giornale nel quale vengono chiariti i significati di tutte la caricature pubblicate: «Le due donne incinte sono le negozianti di Corone Canari-Focardi Romane andate appositamente a Gaeta per far commercio delle loro merci». La scena si svolge entro le mura del forte di Gaeta, sorvegliate da tanti Pulcinella, allusione all'esercito borbonico e riferimento a Ferdinando II.

Fig. 11: Anon 1849. *E poi diranno che qui non si pensa agli interessi dell'umanità*. "Il Don Pirlone", 7 marzo, I (151), p. 603.

"Il Don Pirlone" e la *Grande Riunione* offrono – come detto – prospettive divergenti sugli eventi della repubblica romana; in particolare dell'assedio francese della città vengono fornite rappresentazioni opposte. Il generale Oudinot viene ad esempio rappresentato mentre cerca di pescare invano, entro le mura di Roma, un pesce – allusione ai romani assediati [fig. 12]. Sulle mura, l'immancabile scritta che inneggia a viva o abbasso, è declinata in un "viva la repubblica".

La *Grande Riunione* dedica una serie di caricature alla figura di Enrico Cernuschi. Quest'ultimo che in Lombardia, durante i moti popolari, fu preposto alla "commissione delle barricate e del consiglio di guerra", trasferitosi a Roma, svolge

Fig. 12: Anon 1849. *Camerata mio ci perdi il tempo, qui il pesce conosce il boccone!*. "Il Don Pirlone", 25 maggio, I (211), p. 843.

effetti e vantaggi dell'unione e fratellanza
CASSANDRO: Sor paino, tutti li fa tagliare?
PAINO: Tutti tutti ne abbiamo tanti a Milano

Fig. 13: Anon 1849. *Effetti e vantaggi dell'unione e fratellanza. Cassandro: Sor Paino, tutti li fa tagliare? Paino: Tutti tutti ne abbiamo tanti a Milano*, in *Grande Riunione tenuta nella sala dell'Ex-Circolo Popolare in Roma*, p. 283.

anche qui il ruolo di presidente delle barricate. Cernuschi viene sempre raffigurato, sulle pagine della “Grande Riunione”, come un “paino”, ovvero un damerino mentre è intento a strumentalizzare i popolani fornendo loro indicazioni per la difesa di Roma. In particolare nella caricatura qui presentata ordina di tagliare tutti gli alberi in prossimità delle mura [fig. 13]**.** Altre caricature criticano gli insensati provvedimenti difensivi messi in atto dal governo repubblicano, quali l’idea di foderare le porte di materassi requisiti alle famiglie [fig. 14].

Fig. 14: Anon 1849. *Le porte della città devono essere garantite da Materazzi. Peppe: Sai basta che non ne cape più. Toto: Mettene più che puoi che dopo chi piglia piglia, li capacita???*, in *Grande Riunione tenuta nella sala dell'Ex-Circolo Popolare in Roma*, p. 411.

Anche dell’assedio di Venezia vengono forniti su “Il Don Pirlone” diverse rappresentazioni. In una caricatura la personificazione di Venezia con berretto frigio, in compagnia del leone alato di San Marco, si affaccia dalle alte mura per osservare il generale austriaco Julius Jakob Haynau che tenta vanamente di entrare (riferimento agli eventi del marzo-aprile 1849, quando in seguito a un’esortazione alla resa da parte di Haynau indirizzata a Daniele Manin, quest’ultimo rispose con la proclamazione della resistenza ad oltranza) [fig. 15]. Lo schema di tale caricatura era stato utilizzato, sempre dal periodico romano, alcune settimane prima in una maniera

più allusiva e dalla più efficace soluzione umoristica. Alle mura di Venezia era sostituita un'enorme boccetta da speziale dalla cui cima si affacciava Venezia con il Leone; il topo- Radetzky si limitava così- come il sorcio di spezieria – a leccare il contenitore ovvero a rimanere fuori dalle mura stesse [fig. 16].

Fig. 15: Anon 1849. *Venezia – Chi è? Ainau – Tartaifel Ainau aprite Venezia – avete sbagliato casa Signore questa non è quella di Savoia!* "Il Don Pirlone", 14 aprile, I (183), p. 731.

Fig. 16: Anon 1849. *Un Sorcio di Spezieria*. "Il Don Pirlone", 27 marzo, I (167), p. 667.

L'autore

Ilaria Torelli (26 luglio 1980) si è laureata nell'anno accademico 2003-2004 presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi sull'attività dell'ASSO, gruppo artistico politico tedesco degli anni Venti e Trenta. Ha preso parte al Progetto Marengo del Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano di catalogazione e classificazione iconografica di immagini satiriche (http://www.sba.unimi.it/Biblioteche/apice/2824.html), occupandosi in particolar modo delle testate quarantottesche e ha licenziato su tale argomento due contributi (Torelli, I. 2007, Il '48 a Roma, "Il Don Pirlone" e la "Grande riunione". In: Negri A. e Sironi M., 2007, *Un diluvio di giornali. Modelli di satira politica in Europa tra '48 e Novecento*, "Quaderni di Apice 1", Milano, Skira editore, pp. 16-31; Torelli, I. e Negri, A. 2010, Die Jahre 1848-1849 in den italienischen Satirenzeitschriften – ein Überblick. In Fischer, H. e Vaßen F., *Politik, Porträt, Physiologie. Facetten der europäischen Karikatur im Vor- und Nachmärz,* Forum Vormärz Forschung e. V. Vormärz-Studien XVIII. Bielefeld: Aisthesis Verlag, pp. 257-294).
Ha discusso nell'anno accademico 2009-2010, nell'ambito della Scuola di specializzazione in Storia dell'arte dell'Università degli Studi di Milano, una tesi dedicata alla caricatura italiana nei periodici satirici del 1848-1849.
È attualmente impiegata nel riordinamento dell'archivio personale dell'artista Giuseppe Penone.

E-mail: lallator@inwind.it

Bibliografia

Anon n.d., *Il don Pirlone, giornale di caricature politiche 1848-1849. Illustrazione delle caricature desunte da un manoscritto dell'epoca*, Libreria antiquaria Piacenti, Roma.

Anon 1849, *Grande Riunione tenuta nella sala dell'Ex-Circolo Popolare in Rom*a, Tipografia Paternò, Roma.

Bertoni Jovine, D 1959-1960, *I periodici popolari del Risorgimento*, Feltrinelli, Milano, vol. I, pp. 403-407, 555-558, 571-572.

Fattorello, F 1937, *Il giornalismo italiano dalle origini agli anni 1848-49,* Istituto delle edizioni accademiche, Udine.

Galante Garrone, A & Della Peruta, F 1979, *La stampa italiana del Risorgimento,* Laterza, Roma-Bari, pp. 331-467.

Gianeri, E (Gec) 1967, *Storia della caricatura europea*, Vallecchi, Firenze, pp. 53-76.

Giordano, M (ed.) 1992, *Bibliografia dei giornali lombardi satirici e umoristici: 1848-1925*, Editrice Bibliografica, Milano, p. 6 e p. 222 .

Maggio Serra, R 1980, 'La naissance de la caricature de presse en Italie et le journal turinois "Il Fischietto"', *Histoire et critique des arts*, n° 13-14, 1st and 2nd trimester, Daumier et le dessin de presse, Maison de la Culture de Grenoble, 1980, pp. 135-158.

Maggio Serra, R 2007, 'European Contacts and Influences in Journalistic Caricature in the Kingdom of Sardinia (1849-1859)', traduzione dall'italiano di Harriet Graham, in Kaenel, P & Reichardt, R (eds.) 2007, *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert/ The European print and cultural transfer in the 18 and 19 centuries/ Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18 et 19 siècles,* Georg Olms Verlag, Hildesheim, pp. 529-545.

Majolo-Molinari, O 1963, *La stampa periodica romana dell'Ottocento,* Istituto di Studi Romani, Roma, vol. I, p. 203, p. 224, p. 299, pp. 317-318.

Pallottino, P 1988, *Storia dell'illustrazione italiana: libri e periodici a figura dal 15. al 20. Secolo*, Zanichelli, Bologna, pp. 124-132.

Pizzo, M (ed.) 2005, *La satira restaurata. Disegni del 1848 per il "Don Pirlone"*, (Roma, Museo Centrale del Risorgimento, Ala Brasini, 2 giugno-16 ottobre 2005), Istituto per la storia del risorgimento italiano, Roma.

Rak, M 1990, *La società letteraria. Scrittori e librai, stampatori e pubblico nell'Italia dell'industrialismo,* Marsilio, Venezia, pp. 147-197.

Righini, B 1955, *I periodici fiorentini (1597-1950). Catalogo ragionato*, 2 voll., Sansoni Antiquariato, Firenze.

Le rivoluzioni del 1848, l'Europa delle immagini. Caricatura e illustrazione tra storia e arte, (Parigi, Assemblée Nationale, 4 febbraio – 30 marzo 1998; Torino, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano, 15 aprile - 31 maggio 1998; Prangins, Musée National Suisse, 19 giugno – 30 agosto 1998; Norimberga, Germanisches Nationalmuseum, 7 ottobre-20 dicembre 1998), Associazione Torino Città Capitale Europea, 1998, Torino.

Rocco, L 1919, 'La stampa periodica napoletana delle rivoluzioni (1799-1820-1848-1860)', *Bollettino del bibliofilo. Notizie indici illustrazioni di libri a stampa e manoscritti, Pubblicazione mensile diretta da Alfonso Miola*, aprile-maggio, I (6-7), pp. 210-240; giugno-agosto, I (8-10), pp. 297-328; settembre-ottobre, I (11-12), pp. 405-436.

Rondoni, G 1908a, *Ancora del giornale fiorentino "Il Lampione"*, s. n., Torino.

Rondoni, G 1908b, *Due vecchi giornali del Risorgimento nazionale (la Vespa e lo Stenterello, 1848-49)*, Tipografia Galileiana, Firenze.

Rotondi, C 1952, *Bibliografia dei periodici toscani (1847-1852)*, Olschki, Firenze.

Rütten, R 2007, ‚Historiographie und satirische Ikonographie: Il Don Pirlone und die Römische Republik. Annäherung an eine Ikonographie des Exils', in Kaenel, P & Reichardt, R (eds.) 2007, *Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert/ The European print and cultural transfer in the 18 and 19 centuries/ Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18 et 19 siècles*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, pp. 547-574.

Salvati, M (ed.) 1975, *I periodici della biblioteca Basso (1684-1849*), Mazzotta, Roma, pp. 223-392.

Servolini, L 1955, Diz*ionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei,* Görlich, Milano.

Strukelj, V 2008, 'Anticlericalismo e satira risorgimentale in Italia: circolazione di modelli e fonti iconografiche ne "Il Fischietto"', *Ridicuolosa*. *Caricature et religion(s),* 15, pp. 219-232.

Crediti fotografici

Le immagini 1, 3, 4, 5, 7 e dalla 11 alla 16 sono state riprodotte dal Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano; le immagini 2 e 6 presso la Biblioteca Centrale – Palazzo Sormani di Milano; le immagini 8, 9 e 10 presso il Fondo Paolo Moretti Associazione Culturale per la Satira Politica di Bergamo. Si ringraziano gli enti per la concessione delle immagini.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Marco Scotti

I Fought the Law?
Note sulla storia, la diffusione e il significato delle forme della Street Art sulla West Bank Barrier

Abstract

La barriera costruita dallo Stato di Israele attorno ai territori palestinesi è diventata, fin dai primi pezzi realizzati da artisti occidentali «the ultimate activity holiday destination for graffiti writers», come la definì Banksy ai tempi della sue prime visite nel 2005. Da quel momento questo "muro" è stato letto sempre di più come un supporto per espressioni artistiche, in gran parte collegate a forme di protesta e costantemente sotto i riflettori dei media. Ma quale può essere il rapporto, in una scena geopolitica tanto complessa, tra un tale spazio e una forma espressiva come la Street Art, nata da azioni illegali all'interno di sottoculture urbane e arrivata a comunicare a un pubblico sempre più ampio?

The barrier built up by Israel alongside the Palestinian territories has become, since the firsts pieces realised by western artists, «the ultimate activity holiday destination for graffiti writers», as Banks defined it during his first visits in 2005. This "wall" has been considered since that time as support for artistic expression under the media spolight and deeply linked with protest messages for the Palestinian condition. It's possible to define the relationship between such a space, and such a complex geopolitical contex and Street Art, a genre born from urban subcultures which has been able to reach a wider public?

Parlare di interventi di arte pubblica in uno spazio tanto complesso, e al centro di una situazione politica tanto delicata, quale è a tutti gli effetti la barriera costruita dallo Stato di Israele attorno ai territori palestinesi, necessita quanto meno di alcune premesse di contesto. Già il nome attribuito a questo insieme di strutture in cemento armato, recinzioni, check-point e altre diverse forme di controllo è al centro di polemiche e cambia a seconda delle prospettive da cui lo si osserva, oscillando dalla Barriera Antiterrorismo che denuncia l'obiettivo principale dichiarato dal governo di Gerusalemme, per arrivare alle accuse e agli accostamenti all'Apartheid e a Berlino degli attivisti favorevoli alle più forti rivendicazioni palestinesi.

I dati forniti riguardo al progetto, iniziato nel 2002, risentono a un primo approccio delle stesse problematiche: un esempio si può avere confrontando la presentazione on-line realizzata dall'Israel Diplomatic Network (2008), oppure il sito

pubblicato sull'argomento dal Ministero della Difesa Israeliano (2007), dedicati a sottolineare la correttezza giuridica e l'effettiva funzione di sicurezza dell'operazione, con i report di diverse ONG e di vari uffici delle Nazioni Unite che riportano un impatto devastante sulla popolazione palestinese, dall'economia della città agli spostamenti quotidiani.

La comprensione della natura di questo volume passa prima di tutto però da un suo inquadramento critico: se si accetta una definizione di uno spazio contemporaneo «diviso in misura crescente da dispositivi di delimitazione di confini e nel contempo interconnesso da reti di trasporto e di comunicazione altamente controllate e intensamente filtrate» (Weizman 2010, p. 220), appare evidente anche la collocazione di una struttura come questa in contesto più ampio.

L'architetto Eyal Weizman individua uno spazio politico frammentato tra aree riconoscibili come territorio ed enclaves extraterritoriali, a fianco di uno spazio d'azione dipendente dalla percezione e dalle prospettive dell'osservatore; «per questa ragione alcuni vedono nello spazio un insieme interconnesso, laddove altri ne percepiscono solo il carattere frammentario: entrambi hanno ragione, entrambi vedono solo un aspetto di un sistema complesso» (Weizman 2010, p. 221).

Il conflitto all'interno e tra queste *zone di percezione spaziale* comprende dunque tanto la costruzione quanto l'abbattimento di *mura*. Ed entrambe queste pratiche possono essere ricondotte alla situazione lungo il confine tra Israele e i territori palestinesi in cui si sono trovati a intervenire secondo una precisa strategia molti artisti riferibile al contesto della Street Art: «Erigere e abbattere muri dunque non è solo un atto di resistenza al sistema di enclaves in via di rafforzamento, ma è anche la sua prassi necessaria e complementare» (Weizman 2010, p. 222).

Possiamo quindi assumere per ora il termine muro in riferimento a questo supporto?

Collocando, attraverso una ripresa attenta del dibattito critico (Petti 2007, p. 29) sulla storia dei Territori Occupati Palestinesi, la realtà di colonizzazione che l'autore si è trovato ad osservare in prima persona, l'architetto Alessandro Petti ha affrontato la propria analisi dello spazio contemporaneo con lo sguardo e gli strumenti di un urbanista, collocando i propri casi di studio tra frammentazione, connessione e sospensione. Proprio qui infatti è possibile leggere la frammentazione "territoriale e sociale" come risultato di un progetto politico, formulando l'ipotesi che «l'istituzione delle colonie israeliane e l'edificazione del *muro* funzionino come dispositivi di localizzazione e delocalizzazione in grado di governare lo spazio e la popolazione» (Petti 2007, p. 29).

Una lettura che sposta l'attenzione anche sulla volontà politica dietro la realizzazione di questi spazi, mantenendo sempre una prospettiva precisa sull'urbanistica e l'architettura.

Ripartendo dalla Guerra dei Sei Giorni, attraverso le diverse fasi politiche è lo spazio fisico a configurarsi come elemento determinante: lo stesso confine «non è una linea. È uno spazio dotato di spessore. I materiali di cui è fatto sono gli stessi che si usano nelle città, ma il loro impiego è diverso» (Petti 2007, p. 2).

Elementi urbani quindi, apparentemente associati a un'arte che nel contesto urbano ha storicamente definito le proprie caratteristiche. Se questa barriera è costituita solo per circa il 19% della sua estensione attraverso supporti in cemento armato, e in particolare questo è riscontrabile nelle aree urbanizzate, il diverso uso delle immagini, fatto di continui scarti e riprese in relazione al contesto, e la loro stessa forza comunicativa è inscindibile dal supporto. Come sottolinea il fotografo William Parry, il messaggio qui è "a causa" di questo medium in cemento armato.

Da qui allora possiamo ripartire per cercare di capire come, secondo le dichiarazioni rilasciate da Banksy fin dai suoi primi interventi nel 2005, la barriera è diventata presto «the ultimate activity holiday destination for graffiti writers» (Jones 2005).

Dovremo chiederci inevitabilmente il perché, cercando di capire quale ruolo gioca l'immagine all'interno di queste dinamiche. E in particolare un'immagine che fa della denuncia, o quantomeno della messa in luce, di una situazione il suo carattere fondante. Ma quanto a sua volta questo carattere è implicito nel genere della Street Art?

La recente esposizione *Viva la Revolución*, organizzata a San Diego dal Museum of Contemporary Art, tanto nelle proprie sedi espositive quanto in precise location esterne nello spazio urbano, è stata l'occasione di dibattito per ritornare ad affrontare i temi chiave del rapporto di queste forme espressive con i propri spazi e i propri supporti.

Un dialogo con lo spazio urbano, era il sottotitolo, e il critico Pedro Alonzo nel suo saggio sembra volerne riportare prima di tutto l'origine a diverse forme di espressione contestualizzabili dalla fine degli anni Settanta ai primi anni Ottanta, che si rapportavano allo spazio urbano in maniera diretta, si rifacevano spesso ai graffiti o derivavano da altre sottoculture, oppure comunicavano messaggi sovvertendo contenuti e linguaggi dei media e dell'advertising. Sono una serie di caratteristiche a definire la Street Art: non solo il rapporto con lo spazio urbano e un atteggiamento "contro", ma in particolare anche la voluta accessibilità delle immagini nei confronti di un pubblico ampio. Artisti profondamente diversi come i rappresentanti della scuola

di graffiti di New York, come Barbara Kruger e Jenny Holzer, oppure collettivi impegnati in messaggi sociali quali Gran Fury e Guerrilla Girls, condividevano l'uso di immagini «both visually arresting and easily comprehended by the mass of people inhabiting the city» (Alonzo 2010, p. 3).

Il rapporto di comprensione non è certo l'unica dinamica che interviene: il dialogo con l'ambiente si struttura attraverso complessi rapporti, che giustamente il critico Alex Baker confronta con alcune delle teorie elaborate all'interno del movimento situazionista, dall'uso sovversivo dei media e della città per arrivare a nuove forme di partecipazione e al concetto di *détournement*. Tuttavia la sua definizione iniziale, «Street art is the range of visual expressions we find in cities which are usually unsanctioned and illegal» (Baker 2010, p. 20) porta alla luce, già nelle intenzioni dell'autore, il problema del rapporto con l'esposizione autorizzata e la struttura museale. Per non parlare del sistema delle gallerie e del mercato. Partecipazione da parte della collettività e possibilità di intervento diffusa rischiano evidentemente di venire meno, anche solo attraverso la scelta e la delocalizzazione di alcuni autori.

I tratti storici sono affrontati in un racconto di questo genere artistico, quello ricostruito in occasione dell'ampia collettiva sui muri di un altro importante museo

internazionale, la Tate Modern di Londra (Lewishon 2008), che vuole sottolineare prima di tutto una derivazione, o quantomeno una parentela, dal movimento dei graffiti nato nella seconda metà degli anni Sessanta come elemento fondante della cultura hip-hop e strutturato sull'idea del *tag* (mantenendo peraltro l'ampiezza del termine Street Art nella scena contemporanea). «Form, functions and intentions» (Lewishon 2008, p.18) rimangono completamente differenti tra le due forme di espressione. La scena dei graffiti era fondamentalmente autoreferenziale, profondamente legata a precise sottoculture e alle dinamiche che si sviluppavano all'interno di queste, il carattere di illegalità si affiancava inoltre al carattere effimero degli interventi, che fin dalle prime ondate repressive nella città di New York ha evidenziato come solo il lavoro di appassionati fotografi e cineasti abbia fondamentalmente documentato e valorizzato questi lavori, e non per caso progetti quali *Subway Art* e *The Faith of Graffiti* rimangono ancora oggi come modelli di riferimento, a fianco del documentario *Style Wars*.

La Street Art intesa oggi come scena inclusiva viene così rappresentata attraverso il modello concettuale e il racconto di una tavola in cui una nuvola di definizioni, collegamenti, rimandi e confini ruotano intorno a due termini: *tagging* e *Street Art* (Lewishon 2008, p. 16), appunto.

Le ricerche continuano a restituire un fenomeno complesso e contraddittorio (Baker 2010, p. 18), dai confini non sempre definiti. Una forma di espressione ambigua e sofisticata, dipendente dallo spazio urbano.

La barriera tra lo Stato di Israele e i territori palestinesi e gli ambienti urbani in cui questo confine si viene a trovare, una volta scelto come contesto su cui lavorare, intreccia inevitabilmente con il discorso artistico relazioni del tutto uniche, ne diventa spesso protagonista, e il suo significato sociale e politico entra in scena con una forza e una complessità difficilmente riscontrabili altrove.

La consapevolezza di voler rendere conosciuta e visibile questa situazione, in un'ottica artistica più ampia rispetto alle scritte, ai segni e disegni che fin da subito sono comparsi, è già nel lavoro dell'artista britannico Arofish. Nel 2004 si trova infatti ad attraversare il Medio Oriente e i suoi conflitti, venendosi a trovare anche in un Iraq devastato dalla guerra, «vandalising the already ruined walls - painting over bullet scars» (Wooster Collective 2004). Le sue maschere interpretano scene di vita quotidiana che oscillano tra una perfetta tranquillità e il dramma della guerra, con lo sguardo fisso in camera ricordano costantemente i simboli dell'economia occidentale e rimandano alle ferite presenti nello spazio del muro. Sulla barriera in particolare realizza *a view to Peace*, a Gerusalemme Est, *stencil* in cui due figure osservano il paesaggio immaginato al di la del muro attraverso le sbarre di una prigione: un'idea quella di rappresentare lo sfondamento che sarà ripresa più volte e in varie declinazioni anche da altri artisti, affiancata a suoi pezzi più prettamente grafici, vicini al fumetto e all'advertising nello stile quanto politici e provocatori nei contenuti, quali la rappresentazione della Palestina come *The Incredibile Shrinking Homeland*.

Arofish ritornerà più volte in quest'area, ma sarà tuttavia l'arrivo di Banksy nel 2005 ad attirare i riflettori dei media su queste operazioni artistiche: i primi interventi dell'artista di Bristol riprendono subito l'idea del *trompe l'oeil*, con la tipica ironia ambigua presente nel suo lavoro che prima sostituisce il panorama mediterraneo con un paradiso tropicale sotto al quale giocano due bambini, quindi ricrea un salotto borghese fuori scala e dai tratti fumettistici al check-point di Betlemme, affacciante direttamente su una vista alpina. L'iconica sagoma di una bambina sollevata oltre i blocchi di cemento armato dai palloncini e la scala distesa che attende un bambino inginocchiato completano la serie.

Il ritorno nel 2007 (Jones 2007) avrà un impatto ancora maggiore: sei ulteriori immagini, giocate sempre su registri stilistici e contenutistici simili, verranno realizzate sul muro e lungo le vie di Betlemme, ma l'operazione complessiva consiste nel portare a Betlemme l'intera manifestazione *Santa's Ghetto*. Questa era un'idea nata a Londra come *squat art concept store*, una galleria temporanea, organizzata dall'associazione Pictures on Walls, in cui vendere i pezzi degli artisti attaccando spesso ferocemente la deriva consumistica del Natale: la riflessione critica sul ruolo del mercato assume inevitabilmente nuove prospettive, trasportata nei locali di un ex

venditore di polli a Manger Square, Betlemme. Per sensibilizzare il mondo sugli effetti della barriera in questi territori, e per riportare visitatori in una terra in cui il turismo era completamente crollato dopo la costruzione del muro, viene introdotta l'idea di vendere i pezzi solo a Betlemme, portando oltre ai collezionisti gli artisti stessi a vedere di persona e a confrontarsi con il contesto: ancora oggi, dopo il passaggio dei quattordici artisti dall'Europa e dagli Stati Uniti, molti pezzi sono rimasti sui muri e ai turisti viene offerto dai taxisti un «tour delle opere di Banksy» (Parry 2010). I segni di questa esperienza sono evidenti, così come sono rimaste testimonianze del non sempre facile rapporto con artisti locali, alcuni hanno partecipato al progetto, e con la popolazione. La partecipazione intrinseca nelle dinamiche della Street Art ha fatto sì che il confronto con diverse sensibilità e culture abbia portato anche a scontri e a una rapida cancellazione di alcuni pezzi: considerando sempre Banksy, particolarmente in vista, ad esempio gli *stencil* di un asino fermato al check-point dai soldati e di un ratto (figura utilizzata abitualmente dall'artista come rappresentazione di una preciso interprete delle dinamiche urbane) che con la fionda guardava al di là del muro sono stati presto ricoperti perché ritenuti offensivi in un'immedesimazione diretta da parte della popolazione palestinese.

Inoltre l'aspetto economico dell'intera operazione voleva dichiaratamente seguire gli stessi criteri di una operazione no profit, ponendosi con un atteggiamento quasi *punk* nella sua etica sovversiva: come riportava il sito ufficiale, «Every shekel made in the store will be used on local projects for children and young people. Not one cent will go to any political groups, governmental institutions or, in fact, any grown-ups at all». Le riflessioni sul problema del mercato e la critica del sistema non perdono forza in un contesto così articolato, socialmente e politicamente complesso, ma si affiancano piuttosto ai messaggi lasciati con vari intenti sui muri.

L'intervento del collettivo americano Faile è allo stesso modo significativo dell'inserimento di una ricerca e di un linguaggio all'interno di uno spazio con dinamiche differenti: decontestualizzata dalla realtà urbana con cui si è strutturata, e in particolare dal rapporto diretto tra comunicazione pubblicitaria, spazio urbano ed espressioni artistiche nella città di New York (Alonzo 2010, p. 13), questo uso di elementi dell'illustrazione e della grafica vuole essere qui riletto non solo dall'intervento dell'artista, ma anche da quello successivo e inevitabile che sarà messo in atto dal pubblico e delle autorità. In corrispondenza del *gate* che porta alla Tomba di Rachele, uno dei luoghi più significativi e controversi nella storia della costruzione di questa barriera, Faile ha realizzato una coccarda a scala monumentale, con la dedica «With Love and Kisses. Nothing Lasts Forever»: una rappresentazione attraverso un linguaggio pop e ancora una volta ironico, che si è trovato ben presto a condividere lo spazio con il personaggio che attraversa il muro

con un tocco di Blu e con tutta una serie di testi e messaggi nati spontaneamente intorno a questa provocazione.

Ron English ha utilizzato allo stesso modo un linguaggio di protesta che passa dall'ironia, sovvertendo tuttavia in maniera diretta il significato di alcune icone della cultura americana: attraverso un uso estremamente provocatorio e fuori contesto dei personaggi, che qui sono spesso ripresi dei fumetti di Walt Disney. Uno dei personaggi qui realizzati, il clown in abbigliamento militare, è stato poi riprodotto come una cartolina e "spedito" sui *billboard* delle grandi metropoli americane: «Greetings from the occupation: wish you weren't there».

Portato in questi luoghi dall'operazione *Santa's Ghetto*, English racconta come desiderava semplicemente che «we could get more Americans to see what their tax dollars are doing to other people around the world» (Parry 2010, p. 60).

A qualche mese prima del progetto *Santa's Ghetto* risalgono i primi viaggi in Palestina del fotografo e artista francese JR, in cui porta qui insieme a Marco e Dabou il progetto *Face 2 Face* (2007), in cui i ritratti fotografici di Israeliani e Palestinesi, che svolgono lo stesso lavoro ma vivono dalla parte opposta della barriera, vengono incollati fianco a fianco attraverso stampe di grandissimo formato sopra le architetture. E in particolare sopra alcuni tratti della barriera stessa, primo supporto per un progetto che attraverserà diverse città e contesti in seguito. Ma è in questi luoghi che attraverso l'uso del medium fotografico la riflessione sull'identità personale e della popolazione stessa viene messa in gioco direttamente, attraverso inquadrature ravvicinate e non prive di ironia, in una serie di confronti che invadono con la loro forza comunicativa luoghi già di per se dotati di grande visibilità e a cui viene attribuito un particolare significato.

Conor Harington è, tra i tanti, in ordine di tempo uno degli ultimi artisti che ha scelto di confrontarsi con questo spazio: muovendosi all'interno di una ricerca che ha sempre cercato le tensioni all'interno dei luoghi urbani, fin dai primi lavori di Writing per le strade di Cork, in Irlanda. Qui l'intero progetto è stato raccontato dal cortometraggio diretto da Andrew Telling (*Crossing Lines*, 2010): sulla barriera come dentro le case abbandonate a causa di questa nei territori, lungo gli spazi residuali sui tetti della città, lo spazio con cui l'espressione artistica si confronta è raccontato dalle immagini sempre a fianco alle persone che lo abitano. *Crossing Lines*, appunto.

Già oggi in maniera comprensiva un progetto fotografico ha cercato di raccontare e rileggere tutte queste immagini e il loro contesto. Con il suo libro *Against The Wall* (2010), William Parry ha dimostrato di aver compreso il carattere effimero e locale di questa tipologia di interventi, affrontandolo con uno sguardo consapevole di «un ruolo critico del fotografo nel riprendere e moltiplicare la visibilità

dei pezzi e dei graffiti», come ricorda lui stesso, su un grande numero di schermi e piattaforme

Il racconto delle scritte e dei segni su questo muro è ovviamente molto più complesso, non si limita ad alcuni progetti di artisti occidentali ma prevede una continua interazione, sotto varie forme, con la popolazione locale, che viene coinvolta secondo schemi classici del fotogiornalismo. Uno dei pochi mezzi a disposizione per raccontare appunto l'interazione e la risposta ai progetti e ai messaggi, in particolare quando ottengono una risposta e una reazione, e non vengono letti come semplici interferenze o occasioni per sfruttare la visibilità del contesto. Alcuni di questi lavori sono appunto riconosciuti come «grida di rabbia, resistenza e solidarietà, che usano l'ironia, la saggezza o varie analogie per portare il messaggio a milioni di persone che ogni anno visitano Gerusalemme e Betlemme. Oppure usano le immagini e le parole per comunicare alla popolazione palestinese che non è stata lasciata sola».

È ancora oggi una delle citazioni più riportate dai media la frase di Banksy secondo cui un anziano palestinese gli ha chiesto personalmente di non rendere la

superficie della barriera più bella con i suoi pezzi: «We don't want it to be beautiful. We hate this wall, go home» (*Banksy. Wall and Piece* 2005, p. 116).

Siamo sulla stessa superficie, anche tralasciando la ricerca formale, su cui precedentemente il confronto è stato messo in scena attraverso i semplici messaggi scritti, inviati dagli utenti e che la piattaforma www.sendamessage.nl, un gruppo di cittadini palestinesi e olandesi, raccoglieva per scriverli sul muro su commissione: 1498 messaggi hanno contribuito con le corrispondenti donazioni al rinnovo del PFF open Youth Center, a Bir Zeit, e oggi il progetto continua attraverso il sito http://www.jouwstraatnaam.nl, in cui è possibile aiutare il campo profughi di Askar e in cambio ricevere l'intitolazione di una strada (insieme a una foto che mostri la targa nel contesto). Difficile dire se questi progetti possano rientrare nel genere della Street Art, sicuramente contribuiscono a un sistema di segni e messaggi, diffuso e condiviso poi su diverse piataforme.

È parlando ancora con William Parry, che continua a documentare e raccontare questi spazi attraverso la fotografia, che abbiamo la conferma dei ruoli che questo "muro" e queste immagini possono assumere. «Ha l'effetto di una tela caleidoscopica. I graffiti realizzati da autori locali tendono ad essere rivolti a un pubblico locale (in Arabo, quindi), sebbene alcuni scrivano in inglese per comunicare con gli occidentali. Questi sono tutti dedicati all'impatto sociale del muro, all'occupazione illegale dei territori da parte di Israele e all'identità e ai diritti dei Palestinesi».

Un'interazione ampia e condivisa dunque, ben oltre la cerchia di un gruppo culturale o di una sottocultura, effimera quanto continuamente documentata da racconti e linguaggi nei suoi incroci di estetiche e messaggi.

L'autore

Marco Scotti (Parma, 1980) si laurea nel 2007 in Conservazione dei Beni Culturali presso l'Università di Parma. Fin da subito ha seguito le attività relative alla comunicazione e all'ufficio stampa per diverse realtà culturali nell'ambito delle arti visive e della musica, ha collaborato con il Festival dell'Architettura e a diverse iniziative all'interno del Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo dell'Università di Parma, per ultima la ricerca e il convegno Architettura e Pubblicità / Pubblicità e Architettura. Continua inoltre a svolgere l'attività di curatore e ha all'attivo la pubblicazione di diverse ricerche sui temi dell'arte e dell'architettura contemporanea, della pubblicità e dell'immagine digitale.

Web: http://twitter.com/marcoscotti
E-mail: morningtoncrescent@alice.it

Riferimenti bibliografici

Alonzo, P 2010, 'Children of the revolution', in *Viva La Revolucion. A Dialogue with the Urban Landscape*, Museum of Contemporary Art of San Diego in association with Gingko Press, Berkeley.

Banksy. Wall and Piece, 2005, Century, London.

Baker, A 2010, 'Theorizing the "street" in street art. Some thoughts on the urban dialogue', in *Viva La Revolucion. A Dialogue with the Urban Landscape*, Museum of Contemporary Art of San Diego in association with Gingko Press, Berkeley,

Benvenisti, M & Khayat, S 1988, *The West Bank and Gaza Atlas*, The Jerusalem Post, Jerusalem.

Cooper, M & Chalfant, H 2009, *Subway Art 25th Anniversary Edition*, L'Ippocampo, Milano.

Crossing Lines 2010, (video recording), Available at: <http://vimeo.com/19472479>
[Accessed 15 March 2011].

DAAR [Decolonizing Architecture Art Residency]
Available at: <http://www.decolonizing.ps/site/>
[Accessed 15 March 2011].

Face 2 Face 2007, (video recording), Available at:
<http://dailymotion.virgilio.it/video/k4tAEIDLphS28Y9m6U#from=embed>
[Accessed 15 March 2011].

Ganz, N & Manco, T (cur.) 2004, *Graffiti World*, a cura di Tristan Manco, Thames & Hudson, London.

Israel Diplomatic Network, The Anti-Terrorist Fence
Available at: <http://securityfence.mfa.gov.il>
[Accessed 15 March 2011].

Israel Ministry of Defence, Israel's Security Fence
Available at: <http://seamzone.mod.gov.il/Pages/ENG/default.htm>
[Accessed 15 March 2011].

Jones, A 2007, Guerrilla artist Banksy in Holy Land, *The Guardian*, Monday 3 December. Available at:
<http://www.guardian.co.uk/uk/2007/dec/03/israel.artnews?in>
[Accessed 15 March 2011].

Jones, S 2005, Spray can prankster tackles Israel's security barrier, *The Guardian*, Friday 5 August.
Available at: <http://www.guardian.co.uk/world/2005/aug/05/israel.artsnews>
[Accessed 15 March 2011].

Lewisohn, C 2008, *Street Art. The Graffiti revolution*, Tate Publishing, London.

McCormick, C Schiller M & S, Seno, E (cur.) 2011, *Trespass. A History of Uncommissioned Urban Art*, Taschen, Koln.

Naar, J & Meiler, N 1973, *The Faith of Graffiti*, Praeger Publishers, Westport.

Parry, W 2010, *Against the wall. The Art of resistance in Palestine.* Pluto Press, London.

Petti, A 2007, *Arcipelaghi e Enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano.

Riva, A (cur.) 2007, *Street Art Sweet Art*, Skira, Milano.

Schwartzmann, A 1985, *Street Art*, Doubleday, New York.

Weizman, E 2010, ‘Plastico Politico’, in Chiodi, S & Dardi, D 2010, *Spazio. Dalle collezioni di arte e architettura del Maxxi*, Electa, Milano.

Wooster Collective 2004, Arofish Hits Iraq, the West Bank, and Gaza
Available at: <http://www.woostercollective.com/2004/11/arofish_hits_iraq_the_west_ban.html>
[Accessed 15 March 2011].

Crediti fotografici

Le immagini sono di Elisabetta Modena.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Flavio Pintarelli

Strategie di dissoluzione del supporto murale in Banksy e Blu

Abstract

La Street Art si è configurata, fin dalla sua nascita, come una pratica artistica dal carattere fortemente antagonista. Lo spazio urbano è il teatro in cui questa pratica è protagonista ed il muro il suo palcoscenico. La Street Art ha spesso riflettuto sul proprio supporto e sulle sue caratteristiche costitutive, anche a livello metalinguistico. Il presente studio intende assumere come oggetto d'analisi alcune opere di due celebri street artisti: i murales animati dell'italiano Blu e quelli che il britannico Bansky ha realizzato in Palestina. Al centro dell'interesse di questo lavoro vi è l'intenzione di mostrare come gli effetti di sfondamento della cornice e della superficie del supporto messi in campo dai due artisti permettano di creare alcuni slittamenti di senso relativi alle caratteristiche del muro inteso sia come elemento architettonico sia come elemento di controllo e separazione.

Since from the beginnig Street Art was characterized as an opposing artistic practice. Urban space is its theater and walls its stage. Street Art thinks often, even in a metalinguistic way, about the wall as support and its constitutive features.
This paper analyzes some works of two world famous street artists: animated wall paintings made by italian artist Blu and the wall paintings made in Palestine by Banksy. This work is about showing how both artists try to break wall's frame and surface, searching for breaking effects. Due to this peculiar effects we can think about the wall both as an architectural, control and separation element.

1. Street Art: cenni storici e specificità semiotiche

«Le strade pubbliche sono riputati luochi della Luna; e però secondo i vari e diversi capricci dei pittori, tutte quelle istorie, fantasie invenzioni, chiribizzi che si vengono a cuore vi si possono dipingere all'aperta...».
*(*Giovan Paolo Lomazzo, 1584*, Trattato dell'arte della Pittura)*

Tra i fenomeni più importanti e significativi dell'arte contemporanea non si può non segnalare quella "scena artistica"[1] che viene comunemente definita con l'espressione Street Art.

Nella definizione che ne viene data dal fotografo Kai Jakob (2009, p. 9), curatore di una serie di volumi che documentano la scena Street Art berlinese degli ultimi anni:

> *Street art* (also known as **urban art**) refers to a form of artistic expression found in public spaces and thus openly accessible to everyone. It includes many different forms of graffiti as well as **sticker art** and **stencils** (also known as **pochoirs**), **collages**, **scratchiti** (etching into hard surfaces), **cut-outs** (literally the cutting out of the actual work of art), **direct application of paint**, **tape art** (pasting adhesive tape strips), the alteration of advertisement posters, installations and the rebuilding of an area specifically chosen by the artist. (grassetti dell'autore)

Un testo che si proponga come obiettivo lo studio della Street Art nell'ambito della teoria dell'immagine presuppone di dover tenere conto di due prospettive: una prospettiva diacronica ed una prospettiva sincronica.

Nel primo caso si deve studiare il fenomeno come l'espressione più recente di una tradizione artistica di lunga data, quella della pittura murale in generale – essendo i muri e gli spazi della città i principali supporti su cui tale forma di espressione artistica si sviluppa – e quella della pittura murale di esterni nello specifico. Nel secondo caso, invece, la Street Art deve essere considerata come «an open and ever-changing system of communication» (Jakob 2009, p.11) rientrando dunque nell'ambito dello studio semiotico dello spazio urbano. In questa prospettiva si deve riconoscere, come fa Gianfranco Marrone (2009, p.7), la dimensione testuale del tessuto urbano laddove, infatti, «la città è in primo luogo un testo perché mette insieme dei pezzi, li tiene uniti secondo relazioni funzionali varie ma sensate, stratifica e gerarchizza, predispone momenti statici e processi di conseguenti loro trasformazioni». A scanso di equivoci Marrone (2009, p.7) ricorda che per la semiotica «il testo non è l'appiglio per possibili interpretazioni che lo completino, o addirittura ne giustifichino l'esistenza, ma il dispositivo formale mediante cui il senso, articolandosi, si manifesta, circola nella società e nella cultura; è pertanto l'oggetto di

[1] Si usa qui il termine "scena artistica" perché, rispetto alle più tradizionali definizioni di movimento o corrente, esprime in maniera più compiuta il carattere sottoculturale e controculturale che caratterizza il fenomeno che si sta prendendo in esame. Va infatti ricordato che la Street Art si sviluppa, nella sua prima fase, grazie ad una stretta relazione con le sottoculture urbane, in particolare con quella Hip-Hop.

studio specifico del semiologo che, analizzandolo, deve provare a ricostruirne forme e dinamiche, articolazioni interne e livelli di pertinenza, entrate e uscite» .

Non volendo procedere troppo a ritroso lungo la linea del tempo ci si limiterà a ricordare che la pittura murale, parietale o rupestre è tra le primissime forme d'espressione artistica di cui l'uomo ha potuto fare esperienza e di cui si è conservata traccia. Tuttavia si comincerà qui a tracciare una breve storia dell'evoluzione di questo particolare genere pittorico a partire dai secoli XIII e XIV. Infatti, è proprio in questo periodo che la tecnica dell'affresco – che consente di dipingere sulle pareti di un edificio quando l'intonaco è ancora umido – comincia a prendere piede nelle zone centrali e meridionali dell'Europa, conoscendo ben presto una straordinaria diffusione. Diffusione che perdura per tutto il secolo XV e raggiunge il culmine nel secolo XVI, durante il Rinascimento. Nel medesimo lasso di tempo si assiste anche alla diffusione, in particolare nelle zone orientali dell'Italia (Veneto e Trentino) e nell'area germanofona meridionale (Austria e Baviera), della pittura decorativa murale di esterni. Preme distinguere tra la pittura murale in interni e la pittura murale in esterni perché quest'ultima, come mostra efficacemente la citazione del Lomazzo posta in esergo a questo articolo, veniva all'epoca considerata un forma di espressione che garantiva agli artisti una notevole libertà creativa. È stato dimostrato che, nei fatti, tale libertà creativa non era, in ogni modo, totale, ma sottoposta ad alcune limitazioni, oltre al fatto che proprio l'accessibilità allo sguardo pubblico contribuì ad una degradazione della pittura murale di esterni rispetto ad altre forme artistiche (Castelnuovo 1988, pp.11-12).

È interessante notare come il carattere libero della pittura murale di esterni si sia mantenuto anche nella contemporanea Street Art, che essendo stata, almeno nella sua fase primitiva, del tutto slegata dalle committenze pubbliche o private e dal mercato dell'arte, ha potuto rivendicare (ed in parte continua a farlo) una totale libertà creativa per le proprie opere.

Al termine del XVI secolo si assiste ad un declino della pittura murale, dovuto principalmente all'introduzione di nuove tecniche pittoriche e ad una profonda trasformazione del ruolo sociale dell'artista. Un ritorno alla pittura murale si verifica tra la fine dell'Ottocento ed i primi anni del Novecento, ad esempio nel Messico, col muralismo, negli Stati Uniti ma anche in Europa. In particolare nelle prime due esperienze citate vengono espresse istanze di carattere più politico e sociale che non di carattere strettamente estetico. In seguito, passando attraverso la moda del graffito (intorno al 1973) si giunge, a partire dai primi anni '80, alla definizione della Street Art nelle forme, stili e tecniche attraverso cui oggi la conosciamo.

Al di là delle tecniche, dei soggetti e delle iconografie, che si modificano nel corso del tempo seguendo le evoluzioni della storia dell'arte, ciò che resta costante

lungo la linea evolutiva della pittura murale, oltre al supporto, sono le sue caratteristiche funzionali, le funzioni a cui essa assolve.

Si possono individuare quattro articolazioni funzionali proprie della pittura murale, che si mantengono invariate nel corso della sua evoluzione storica:

- **Decorativa – ornamentale**: la pittura murale ha spesso avuto la funzione di dialogare con l'architettura di un determinato edificio sottolineandone oppure nascondendone le articolazioni architettoniche, in una dialettica a volte complice, altre volte antagonista. Come esempio della prima dialettica si possono portare i motivi geometrici o floreali ripetuti. Mentre appartengono decisamente alla seconda categoria i giochi prospettici che sono tipici della facciate dipinte nell'area germanica. Tali soluzioni appartengono anche al repertorio della Street Art contemporanea, che nella sua volontà di riappropiarsi degli spazi urbani (*reclaim the streets* è una delle parole d'ordine della Street Art) interviene su di essi con lo scopo di migliorarne l'estetica.
- **Allegorico – narrativa**: le ampie dimensioni del supporto hanno consentito alla pittura murale antica di dare vita a cicli narrativi o allegorici – molto spesso tratti da fonti letterarie – sperimentando soluzioni linguistiche, articolazioni e montaggi di tipo sequenziale. Come vedremo più avanti, analizzando le animazioni in *stop motion* di Blu, tali soluzioni vengono riprese ed adattate anche nell'ambito della Street Art che ha saputo contaminarli con altri linguaggi espressivi, in una ricerca finalizzata alle ibridazioni linguistiche.
- **Pedagogico – sociale**: l'immediatezza di lettura che è propria delle immagini unita alla sua fruizione pubblica hanno fatto della pittura murale uno straordinario mezzo educativo ed un importante veicolo di istanze sociali. La definizione degli edifici ecclesiastici come “Bibbie dei poveri” rende perfettamente la dimensione pedagogica che caratterizzava la pittura murale nel passato. Nel corso del Novecento tale funzione si è evoluta e specificata nella capacità di raccogliere e rilanciare istanze sociali. L'opera di Banksy in Palestina, che sarà oggetto di analisi in questo intervento, si può molto spesso inscrivere entro questa categoria funzionale.
- **Celebrativo – promozionale**: nel passato la pittura murale di esterni assolveva anche alla funzione di testimoniare la magnificenza, la ricchezza o la fama del committente, spesso attraverso figurazioni allegoriche che alludevano alle sue imprese pubbliche. Tale aspetto viene ripreso anche

dalla Street Art che trasforma il carattere celebrativo della pittura murale nel carattere auto-promozionale che la contraddistingue. Le opere di Street Art sono spesso operazioni che mirano alla promozione pubblica del lavoro di un artista, questo senza però tralasciare la dimensione di fruizione collettiva, libera e gratuita che contraddistingue tale forma di espressione. Esempio lampante di questa dimensione promozionale è l'opera del tedesco Just [fig. 1], di cui Jakob (2009, pag. 145) dice che: «the basic idea is the establishment of his name, as kind of "branding" like that commonly used in advertising».

Fig. 1: Just, Tag, data sconosciuta
(fonte: http://www.irishberliner.com/).

A questo punto è necessario che si cominci a ragionare sul carattere sincronico del fenomeno della Street Art, in particolare sulla sua dimensione comunicativa in rapporto all'ambiente entro cui essa si sviluppa che è, come abbiamo già ampiamente notato, l'ambiente urbano.

Dal punto di vista della teoria semiotica, la città non può essere considerata ontologicamente, cioè non si può pensare ad essa come ad una cosa, ad una realtà oggettiva, ad uno spazio edificato entro cui risiedono ed operano un certo numero di

persone. Gianfranco Marrone (2009) fa notare che la specificità semiotica della città è quella di essere un campo di relazioni, o meglio, una relazione essa stessa: una relazione che si stabilisce tra un piano dell'espressione (lo spazio e la sua articolazione) ed un piano del contenuto (la socialità e la sua strutturazione). Emerge così un immagine processuale dello spazio urbano, caratterizzato, secondo l'espressione di Lotman (1987), da una «doppia vita semiotica»: da una parte lo spazio urbano è in grado di modellare l'universo a sua immagine, ma dall'altra parte viene modellato dall'immagine che ogni cultura ha dell'universo stesso.

Insomma, nell'enunciazione urbana si costruiscono le istruzioni d'uso per gli spazi e le articolazioni, che a loro volta contribuiscono a creare degli utilizzatori modello. Tuttavia i programmi d'uso costruiti in questo modo non sono sempre rispettati alla lettera dagli utilizzatori. Il carattere antagonista della Street Art si costruisce proprio sulla problematizzazione della relazione enunciativa urbana e sulla volontà di sfidarne le coercizioni.

In maniera del tutto simile a quanto si verifica con la segnaletica stradale, la Street Art funziona come un apparato figurativo che dialoga, a volte in accordo altre volte in conflitto, in maniera strettissima con i cosiddetti elementi primari di significazione del testo urbano (strade, piazze, edifici, spazi, volumetrie, ecc.) a cui si sovrappone. Essa contribuisce, ed è questa la sua specificità semiotica e comunicativa, a (ri)definire l'identità di un determinato tessuto urbano, la quale non è costituita da altro che non l'accumulo e la stratificazione dei segni umani.

2. Confini, limiti, eterotopie: Banksy in Cisgiordania

Nell'agosto del 2005 lo *street artist* britannico Banksy si reca in Cisgiordania dove realizza una serie di interventi murali con tecniche miste sulla West Bank Barrier, il muro costruito dall'esercito israeliano che ha come scopo dichiarato quello di impedire ai terroristi palestinesi la penetrazione nello Stato di Israele. Il programma realizzato dall'artista si articola in nove "pezzi"[2] ed ha come tema principale il superamento, l'annullamento o la dissoluzione del muro e della sua sostanza.

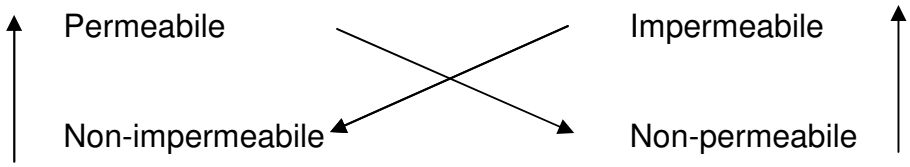
Per comprendere il senso di questa operazione è necessaria una ricognizione del senso generato dalla costruzione della West Bank Barrier, in quanto vi è una relazione molto stretta tra l'opera di Banksy ed il suo supporto, che non può essere considerato un muro qualsiasi. Si farà qui riferimento ad un articolo di Michele Martini

[2] Col termine pezzo si fa riferimento al singolo intervento. Il termine è parte della grammatica metalinguistica della Street Art.

(2009, p. 3), il quale propone di considerare lo Stato d'Israele come una semiosfera[3] (Lotman 1985) che, per ragioni storiche ben precise, «presenta, fin dalla nascita, una rigidità strutturale molto marcata e una conseguente refrattarietà agli stimoli provenienti dall'esterno», rigidità dovuta alla presenza di un marcato metalinguaggio[4] descrittivo elaborato dal popolo ebraico nel corso della Storia e rinvenibile fin dalla nascita dello Stato d'Israele. Ogni semiosfera è caratterizzata da tre elementi: essa è simmetrica, indipendente ed omeostatica rispetto alle altre semiosfere. Tra questi spazi è possibile una comunicazione esclusivamente in prossimità dei loro confini che possono essere considerati come linee in senso matematico, cioè come serie di punti appartenenti nello stesso tempo all'interno ed all'esterno dello spazio delimitato.

Secondo Martini (2009) la West Bank Barrier – costruita secondo un preciso programma narrativo che modalizza un "poter fare" dello Stato d'Israele, mirante alla congiunzione di questo con l'oggetto di valore denominato /sicurezza/ – si configura come un limite che, venendo a sovrapporsi al confine, ne elimina di fatto, o comunque ne riduce considerevolmente, la capacità di effettuare la traduzione e la trasduzione degli stimoli esterni da una semiosfera all'altra.

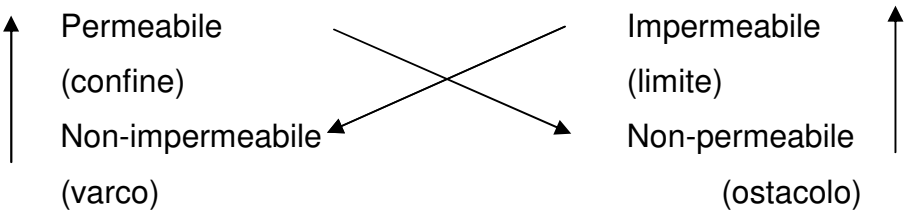
In pratica, la significazione generata dal muro si sviluppa entro la relazione tra il carattere permeabile del confine e quello impermeabile del limite. Proiettando tale relazione sul quadrato semiotico si otterrà la seguente figura:



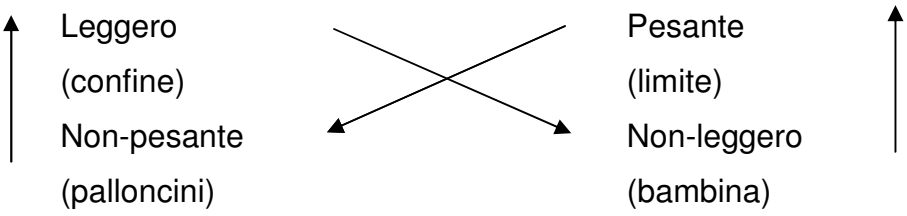
Dove ai termini sub-contrari /non-impermeabile/ e /non-permeabile/ corrispondono due ulteriori elementi figurativi riferibili all'oggetto muro: il varco (/non-impermeabile/) e l'ostacolo (/non-permeabile/). Dunque il quadrato semiotico che determina l'articolazione delle relazioni da cui si genera il senso del muro confinario si arricchirebbe di questi elementi:

3 L'espressione semiosfera indica il continuum semiotico in cui agiscono sistemi di segni che non possono funzionare separatamente l'uno dall'altro al cui esterno non è possibile alcuna semiosi (Lotman, 1985).

4 Secondo Lotman (1985, p. 64): «l'elaborazione di autodescrizioni metastrutturali (grammatiche) è un fattore che accresce notevolmente la rigidità delle strutture».



Il programma realizzato da Banksy può essere letto muovendosi lungo il quadrato semiotico che è stato delineato. L'artista riconosce che il muro è un ostacolo che deve essere superato in quanto esso agisce da limite nella comunicazione fra due diverse semiosfere. Tuttavia il semplice superamento dell'ostacolo non è sufficiente per ricostituire il carattere permeabile proprio del confine, è necessario aprire prima dei varchi distruggendo e smaterializzando il limite stesso. È attraverso dei contrasti plastici e figurativi che Banksy mette all'opera la sua strategia di dissoluzione del supporto. Ad esempio lo *stencil* raffigurante una bambina [fig. 2] che, aggrappata ad un fascio di palloncini, supera in volo l'ostacolo costituito dal limite, aprendo così un varco sul confine, si può leggere a partire dalla relazione tra leggerezza e pesantezza. Dal punto di vista figurativo il confine si oppone al limite in quanto il primo, essendo permeabile, è “leggero”, mentre il secondo è “pesante” in quanto impermeabile; invece la bambina “non-leggera” si oppone ai palloncini “non-pesanti”.



È la non-pesantezza dei palloncini che permette al corpo non-leggero della bambina di staccarsi da terra aprendo un varco nel limite tra l'aria e la terra e permettendole così di mettere in comunicazione i due spazi.

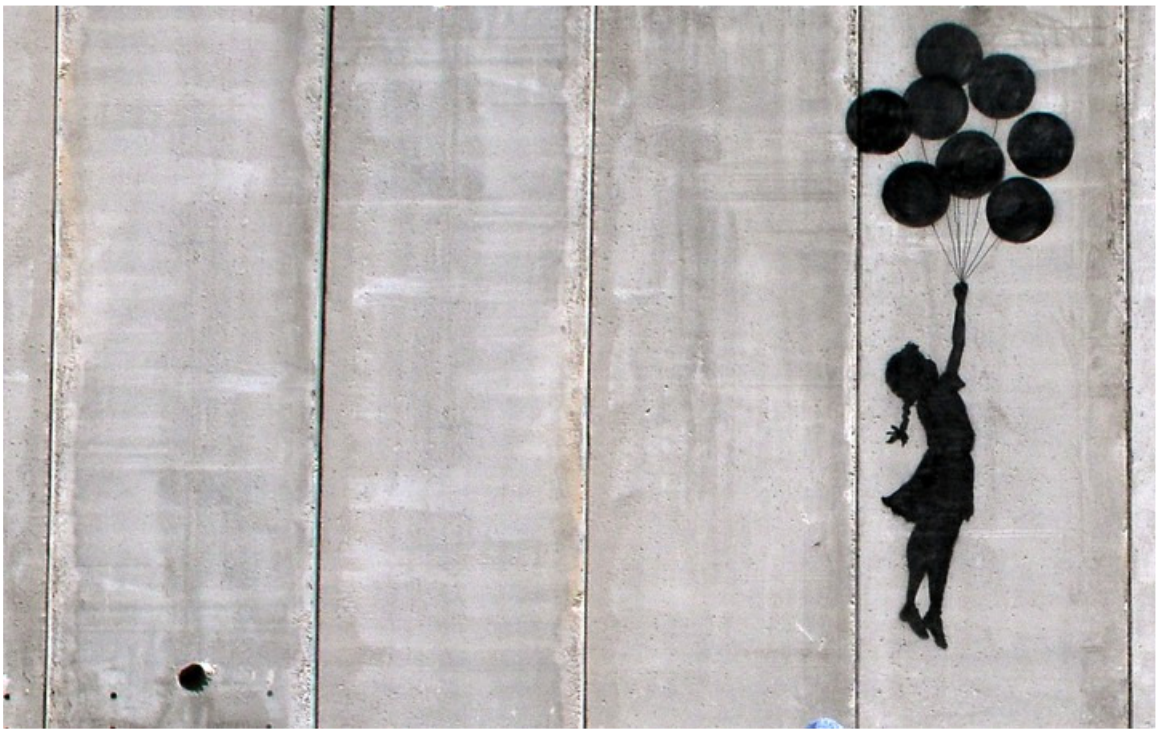


Fig. 2: Banksy, *Balloon Girl*, 2005
(fonte: http://ecrtitdanslesetoiles.blogspot.com/).

Si sta chiarendo qui il senso del lavoro di Banksy che, attraverso la smaterializzazione del supporto, tenta di definire il carattere degli spazi generati a partire dell'esistenza della West Bank Barrier. Questa, sovrapponendo un limite al confine, distingue nettamente Israele dallo Stato Palestinese, tuttavia, a seconda che ci si collochi dall'una o dall'altra parte, il senso degli spazi così definiti cambia di segno, anche e soprattutto in virtù del carattere "bilinguistico" (Lotman 1985) del confine. Se l'osservatore si trova nello Stato d'Israele, questi sarà all'interno di uno spazio che la presenza del muro caratterizza come uno "spazio assediato". Quello della "città assediata" è un complesso psicologico (Delumeau 1994) che si fonda su una retorica tramite cui la maggioranza del corpo sociale si autorappresenta come minoranza minacciata, in modo da poter stigmatizzare gli elementi devianti (Lotman 2008). Tale complesso implica non soltanto l'impermeabilizzazione del corpo sociale, ma anche la distruzione di quanto costituisce per esso una minaccia.

Fruibile soltanto dalla Cisgiordania, l'opera di Banksy mira a smaterializzare, così come faceva con il supporto, la retorica dell'assedio che sta alla base della costruzione del muro. Attraverso i paesaggi che si intravedono negli squarci dipinti sul muro, che mostrano una sorta di "campionario" dei possibili spazi "altri" – il

Fig. 3: Banksy, *Kids*.
(fonte: http://elizabethflew.livejournal.com/).

Fig. 4: Banksy, *Chairs*.
(fonte: http://www.davidairey.com/).

Fig. 5: Banksy, *Sky*
(fonte: http://www.myconfinedspace.com/).

Fig. 6: Banksy, *Jungle*.
(fonte: http://www.splinder.com/mediablog/intizar/media/19523270).

paesaggio caraibico [fig. 3], il paesaggio alpino [fig. 4], il cielo [fig. 5], la giungla [fig. 6] – Banksy mette la Cisgiordania «in relazione con tutti gli altri luoghi», facendo di essa uno spazio eterotopico. Secondo Foucault (2010, p. 16), a cui si deve il termine, un'eterotopia risponde ad una serie di principi: tra cui «il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili» – è ciò che accade grazie agli interventi dell'artista britannico. Inoltre, precisa il filosofo francese (2010, p. 17), «le eterotopie sono connesse molto spesso alla suddivisione del tempo [...] l'eterotopia si mette a funzionare a pieno quando gli uomini si trovano in una sorta di rottura assoluta con il loro tempo tradizionale» – ciò che si è verificato tramite l'isolamento imposto da Israele ai Palestinesi. Foucault (2010, pp. 18-19) prosegue dicendo che: «le eterotopie presuppongono sempre un sistema di apertura e di chiusura che, al contempo le isola e le rende penetrabili»; infine «esse hanno il compito di creare uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale: tutti quei luoghi all'interno dei quali la vita umana è relegata». Nelle società primitive le eterotopie esistevano nella forma definita “di crisi” come “luoghi privilegiati o sacri o interdetti”, mentre nelle società contemporanee esse assumono la forma definita “di deviazione”, diventando spazi in cui, nota Foucault (2010, p.14), «vengono collocati quegli individui il cui comportamento appare deviante in rapporto alla media e alle norme imposte».

Operando sul concetto di confine e sulla natura degli spazi definiti dalla West Bank Barrier, Banksy mette in luce il carattere eterotopico che la Cisgiordania assume in seguito alla costruzione del muro, diventando il più esteso spazio disciplinare mai realizzato[5].

3. Narrazione, montaggio, sintesi spaziale: un'animazione di Blu

L'opera intitolata *MUTO an ambiguous animation painted on public walls* dello *street artist*[6] italiano Blu si inserisce pienamente entro la funzione allegorico-narrativa che si era indicata tra le principali funzioni assolte dalla pittura murale. Tale appartenenza, tuttavia, presenta degli elementi di innovazione di cui è necessario tenere conto per poter comprendere a pieno l'intervento. L'opera, realizzata a Buenos Aires, è infatti, come recita anche il sottotitolo, un'animazione dipinta su di un

[5] Mi limito a segnalare come sarebbe di grande interesse uno studio dei rapporti tra il concetto di etrotopia elaborato da Foucault e quello di campo come paradigma biopolitico della contemporaneità elaborato da Agamben, in relazione alla situazione dei territori palestinesi dopo la costruzione della West Bank Barrier.

[6] L'opera può essere visionata sul sito dell'artista: <http://www.blublu.org/sito/video/muto.htm>.

muro. Si tratta perciò di un lavoro sincretico, che unisce alla Street Art la tecnica cinematografica, in particolare la cosiddetta "animazione a passo uno" (*stop-motion*). Questo particolare procedimento consiste nel filmare una scena con una cinepresa capace di impressionare un singolo fotogramma. I singoli fotogrammi vengono poi montati per ottenere una sintesi di movimento. A seconda del numero di pose si otterrà una maggiore o minore fluidità nella proiezione.

MUTO si presenta come una successione di graffiti che rappresentano una serie di figure grottesche in continua metamorfosi. Seppur non sia riscontrabile un programma narrativo "preciso" (a meno che non si tenti di individuare una sorta di programma allegorico relativo al concetto di mutazione), è il trattamento del supporto a far propendere per l'inscrizione del lavoro di Blu nella categoria funzionale allegorico-narrativa. Quando la superficie muraria, che è solitamente uno spazio ampio e continuo, viene usata per raccontare una storia le componenti di questa vengono organizzate in base ad un montaggio che non è errato definire sequenziale. Che sia organizzato a partire da una riquadratura dello spazio o che, invece, si organizzi liberamente in esso, il ciclo narrativo mantiene una direzionalità di lettura e sviluppo ben definita.

Blu lavora sulla dimensione della sequenzialità, ma ne rinnova profondamente il senso, soprattutto grazie alle possibilità offerte dal montaggio cinematografico. L'opera si presenta infatti come un'ininterrotta sequenza di figure in cambiamento, seguite – o, in un certo senso, "generate" – dai residui della materia pittorica, che si organizzano intorno a dei punti di variazione. Tali punti di variazione possono essere dei particolari delle figure (un corpo umano, un diamante, un paio di gambe gigantesche, ecc.) o condizioni ambientali (il buio) e fungono da raccordi che permettono, grazie a stacchi di montaggio quasi invisibili, di continuare a percepire la sequenza di trasformazioni in maniera continua, anche quando questa viene realizzata su superfici discontinue. In questo modo l'opera si dissemina lungo tutta la città di Buenos Aires ma resta continua, ininterrotta, grazie al montaggio, che permette di animarne le figure e di sintetizzare, a partire da numerosi spazi distinti, uno spazio unico in cui farle muovere ed agire[7].

In questo modo, pur conservando il carattere sequenziale che la narrazione tramite pittura murale assume come caratteristica costitutiva, Blu altera profondamente la dimensione della direzionalità, facendo letteralmente esplodere il racconto lungo tutti gli assi cardinali.

Questo lavoro riflette profondamente sulla natura degli spazi coinvolti: da una parte lo spazio discontinuo e frammentato della città, dall'altra parte lo spazio

[7] La possibilità di sintetizzare uno spazio continuo a partire dalla giustapposizione di più spazi discreti è attestata fin dai primi esperimenti sul montaggio della scuola cinematografica sovietica.

continuo e sintetizzato dalla pittura e dal montaggio cinematografico. In *Mille Piani*, Gilles Deleuze e Felix Guattari (2006) distinguono due spazi: quello "liscio" e quello "striato". Si tratta di due spazi che, pur opponendosi, presentano numerosi incroci e passaggi dall'uno all'altro. Nei termini di un'opposizione semplice, i due filosofi (2006, p. 703, corsivi miei) fanno notare che: «lo striato è quello *spazio* che intreccia i fissi e le variabili, che ordina e mette in successione forme distinte […] *mentre* il liscio è la variazione continua, lo sviluppo continuo della forma, la fusione dell'armonia e della melodia a profitto di una liberazione di valori propriamente ritmici». Lo spazio della città, con le sue linee (muri, strade, ecc.) che ne definiscono la planimetria, suddividendo gli spazi pubblici da quelli privati, ripartendo le aree di competenza, organizzando le diverse proprietà, sarebbe pertanto uno spazio striato, a cui Blu oppone lo spazio liscio creato a partire dalla sintesi cinematografica dello spazio pittorico, spazio di incessante variazione.

Un ulteriore elemento di distinzione che oppone lo spazio striato allo spazio liscio è il rapporto che si stabilisce tra la linea ed il punto e, dunque, secondo Deleuze e Guattari (2006, p.703), la natura del tragitto che ne permette l'attraversamento: «nello spazio striato le linee, i tragitti, tendono a subordinarsi ai punti: si va da un punto all'altro. Nel liscio, avviene il contrario: i punti sono subordinati al tragitto». L'organizzazione dell'animazione di Blu intorno ad una serie di particolari che consentono il raccordo tra le diverse porzioni dello spazio fisico, dando vita alla sintesi di montaggio che crea lo spazio pittorico unico, fa di questi particolari i punti attorno cui si struttura la variazione che è come abbiamo visto, in primo luogo, variazione della direzionalità della "narrazione". Infatti, come affermano gli autori (2006, p. 704): «nello spazio liscio la linea è dunque un vettore, una direzione e non una dimensione o una determinazione metrica. È uno spazio costruito da operazioni locali con cambiamenti di direzione». È perciò la sintesi tra intervento pittorico e tecnica cinematografica, che permette di creare uno spazio liscio, a partire da uno spazio striato. Ricapitolando, per Deleuze e Guattari (2006, p. 706):

> il liscio e lo striato si distinguono, in primo luogo, per il rapporto inverso del punto e della linea (la linea tra i due punti nel caso dello striato, il punto tra due linee nel caso del liscio). In secondo luogo, per la natura della linea (liscia-direzionale, intervalli aperti; striata-dimensionale, intervalli chiusi). C'è, infine, una terza differenza, che concerne la superficie e la si «ripartisce» secondo intervalli determinati, in funzione di tagli assegnati. Nel liscio ci si «distribuisce» su uno spazio aperto, seguendo le frequenze e lungo dei percorsi (*logos* e *nomos*).

Nel lavoro oggetto d'analisi il carattere “distribuito” che è proprietà del liscio è proprio del materiale pittorico – al tempo stesso residuo e germe della variazione – che si “dissemina” sulle superfici seguendo la direzione in cui si sviluppa la “narrazione”.

In conclusione, la dissoluzione del supporto avviene qui attraverso la sovrapposizione di uno spazio liscio (spazio pittorico-cinematografico) ad uno spazio striato (spazio urbano-planimetrico): tuttavia non bisogna dimenticare che tale dissoluzione resta confinata nella dimensione virtuale della proiezione cinematica, perché, siccome tra il liscio e lo striato non si danno soltanto opposizioni semplici, ma incroci e passaggi incessanti, le striature si re-impadroniscono sempre dello spazio reso liscio, quando questo cade al di fuori di quella specifica dimensione virtuale che poc'anzi abbiamo definito proiezione cinematica.

L’autore

Flavio Pintarelli, laureato in Teorie e tecniche del linguaggio cinematografico (Laurea Triennale) e Semiotica del testo (Laurea Specialistica), si occupa di teoria delle immagini, cultura visuale e semiotica della cultura. Attualmente lavora come operatore culturale presso l'Associazione Cineforum Bolzano, con cui organizza rassegne cinematografiche ed il Rimusicazioni Film Festival. Scrive in rete sui blog www.precarimenti.wordpress.com, di cui è redattore, e www.larottaperitaca.wordpress.com, di cui è fondatore.

E-mail: pintarelli.flavio@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Castelnuovo, E 1988, ‘I luochi della luna’, in *I luoghi della Luna,* a cura di E Castelnuovo, Temi, Trento.

Deleuze, G & Guattari F 2006, *Mille Piani,* Castelvecchi, Roma.

Delumeau, J 1994, *La paura in occidente,* SEI, Torino.

Foucault, M 1984, ‘Spazi altri’, in Foucault, M 2010, *Eterotopia*, Mimesis, Milano.

Jakob, K 2010, *Street art in Berlin*, Jaron Verlag GMBH, Berlino.

Lotman, JM 1988, *La semiosfera*, Marsilio, Venezia.

Lotman, JM 2008, ‘La caccia alle streghe. Semiotica della paura’, in IUAV, materiali del convegno *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas e J.M. Lotman. Per una semiotica delle culture.* Venezia, Italia 6-7 maggio 2008.

Marrone, G 2009, *Dieci tesi per lo studio semiotico della città. Appunti, osservazioni, proposte*, pubblicato on-line su EC, rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici: <http://www.ec-aiss.it>.

Martini, M 2009, ‘Banksy in Cisgiordania: graffiti sul limite’, in Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica*. Bologna, Italia 23-25 ottobre 2009.

Riferimenti video

Blu, 2008, *MUTO an ambiguous animation painted on public walls*, autoproduzione, <http://www.blublu.org/sito/video/muto.htm>.

Riorganizzazioni spaziali

I MURI

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Davide Nadali

Attaccare e difendere un muro: una battaglia di confine

Abstract

Il testo esamina le operazioni di attacco e di difesa della cinta muraria di una città durante l'assedio, partendo dalle fonti testuali e dalle raffigurazioni di età neo-assira (IX-VII sec. a.C.). Il muro, preso d'assalto, diventa lo spazio dell'azione della guerra combattuta tra gli assediati e gli assedianti con opposte operazioni che cercano di contrastare l'avversario. Al centro di un fuoco incrociato, il muro è bersaglio e fatto oggetto di stratagemmi simultanei in spazi contrastanti.

The study focuses on attacking and defensive activities around urban walls during sieges, taking into account texts and bas-reliefs of the Neo-Assyrian period (9th-7th century BC). The wall of the city is the real space of the war that is fought between the besieged and the besieging army. In the middle of crossed fire, the wall is the target of simultaneous actions in separate space (in front of and behind the defensive line) and opposite actions (offensive and defensive).

Fin dai periodi più antichi della storia del Vicino Oriente antico, sebbene sia difficile poterlo asserire con certezza, l'assedio alle cinte di fortificazione dei centri urbani è la strategia più diffusa ed impiegata. Evidenze di questa forma di combattimento esistono, indirettamente, nella documentazione epigrafica di Ebla, i cui testi elencano due macchinari (in particolare, un ariete e un altro ingegno di ancora non certa interpretazione), usati in operazioni di assalto ed assedio (Steinkeller 1987; Nadali 2009): il testo del trattato tra le città di Ebla ed Abarsal, inoltre, sembra chiarire come questi dispositivi bellici fossero largamente diffusi tanto che una clausola dell'accordo prevedeva che i centri conquistati dovessero consegnare entrambi i congegni (ARET XIII, 5).

Questa informazione, desunta dai testi dell'archivio di Ebla del terzo millennio a.C., trova una quasi perfetta corrispondenza con i più tardi documenti di età paleobabilonese da Mari (secondo millennio a.C.): le lettere, ivi rinvenute, descrivono dettagliatamente le operazioni che hanno lo scopo di minare la solidità delle mura difensive della città attaccata. Macchine e soldati specializzati (guastatori), tramite l'uso combinato di arieti e torri per l'assedio (ARM XXI, p. 348), tentano l'estremo avvicinamento alle mura urbane, aprono gallerie e brecce nello spessore del muro e,

quindi, si infiltrano all'interno della città, ultimandone così la distruzione e la conquista.

Il muro, in quanto baluardo di difesa della città, è oggetto dell'attacco degli assedianti con ogni tipo di operazione che possa intaccarne la resistenza; allo stesso tempo, per gli assediati, il muro è il punto di forza per programmare una mossa di contrattacco, impedendo al nemico di avvinarsi alla città e di insediare così la stabilità e solidità della linea muraria: ancora una volta, i testi di Mari mostrano un esempio delle azioni di contrattacco pianificato dagli assediati che, in attente e furtive sortite dalla città, riescono a raggiungere i macchinari degli assedianti e a incendiarli, rallentandone così l'efficacia distruttiva (ARM XXVI, 318 ll. 8-14; Kupper 1991, p. 129; Durand 1998, pp. 296-297).

Si combatte, pertanto, una guerra sui contrapposti lati di uno stesso bersaglio: un obiettivo d'attacco da parte di coloro che sferrano l'azione offensiva; un intento di difesa da parte di coloro che confidano nel muro come invulnerabile linea di protezione.

Questa presa di posizioni, da un lato e dall'altro, può condurre ad una fase di stagnamento della lotta, con lunghe pause nelle quali gli avversari si osservano e pianificano nuove operazioni, confidando nell'abbandono degli obiettivi di conquista degli assedianti o nella desistenza degli assediati.

Questa situazione è descritta, con particolare enfasi, nel poema sumerico dell'*Epopea di Lugalbanda* (Wilcke 1969): Enmerkar, il re di Uruk, giunge con le sue truppe presso la città di Aratta, stazionando presso la palizzata ed il fossato; dalle mura della città assediata ha allora inizio un fitto lancio di munizioni che impedisce agli assedianti ogni tipo di mossa, tanto che, il poema recita, i soldati del re di Uruk rimangono impantanati in questa situazione per un anno.

Un altro testo sumerico, il poema *Gilgamesh e Akka* (Katz 1993; George 1999), narra come l'improvvisa apparizione di Gilgamesh sulle mura di Uruk, cinta d'assedio dalle truppe di Akka, re di Kish, dia avvio ad una nuova fase del combattimento che, fino al quel momento, non aveva avuto sviluppi e prodotto risultati, dall'una parte e dall'altra: Enkidu, fido compagno di Gilgamesh, riesce ad uscire dalla città assediata, ingaggia battaglia e cattura il re nemico nel mezzo delle sue truppe. Sebbene il testo non sia esplicito nella descrizione dei concitati momenti dello scontro, sembra che la salita del re di Uruk sulle mura della città abbia funzionato come un diversivo che ha momentaneamente distratto le truppe assedianti e ha quindi consentito ad un manipolo di uomini della città di Uruk di uscire ed affrontare gli avversari. In questo preciso caso le mura urbane non sono il diretto bersaglio dell'azione militare: la battaglia è combattuta presso e non sulle mura, in una ambientazione che ricorda lo

scontro eroico tra Ettore e Achille nel poema omerico, quando i due guerrieri si battono di fronte alla città di Troia, assediata dalle truppe greche. Quando il muro non è direttamente coinvolto nello scontro (non è quindi l'oggetto delle offensive degli assedianti), è tuttavia lo scenario della lotta che si combatte di fronte al centro cittadino.

Fonti epigrafiche ed iconografie di guerra, dal terzo fino ai più dettagliati racconti per immagini del periodo neo-assiro nel primo millennio a.C., descrivono e raffigurano assedi: gli scontri in campo aperto sono estremamente rari nella documentazione visuale di Mesopotamia e Siria e, almeno per quanto riguarda l'età neo-assira (IX-VII secolo a.C.), la scelta strategica dello scontro campale sembra essere un esito obbligato, dovuto a particolari circostanze geografiche del luogo dello scontro o in risposta alle mosse dell'avversario (Nadali 2010).

Nel primo millennio a.C., le fonti assire costituiscono il più valido ed ampio corpus di documenti che permette di analizzare, nel dettaglio, le azioni militari compiute durante gli assedi nelle annuali spedizioni di conquista intraprese dai sovrani assiri. Va sottolineato che si tratta di una documentazione parziale e unidirezionale, dal momento che rappresenta e descrive, a parole e in immagini, le attività militari assire contro i centri urbani che ne subiscono l'effetto distruttivo: si tratta quindi di una visualizzazione di quanto avviene al di fuori della città assediata, contro la faccia esterna delle mura di fortificazione. Non si hanno, infatti, dati sulla corrispettiva e speculare azione di contrattacco e difesa delle popolazioni assediate all'interno, eccetto le raffigurazioni di schiere di soldati nemici nell'atto di difendersi dall'attacco e dall'assalto scagliando dardi, pietre e torce infuocate dall'alto dei bastioni.

I testi assiri, in particolare le lettere e le risposte oracolari alle domande rivolte alla divinità solare Shamash (Starr 1990), testimoniano le pratiche militari e le diverse strategie per poter riuscire in un assedio, dando ampia e alquanto dettagliata descrizione delle modalità per conquistare una città, dopo aver vanificato l'estrema difesa tentata dalla popolazione locale. Quando oramai la possibilità di vincere si fonda esclusivamente sull'intervento militare, dopo aver cercato di convincere la città a cedere in altri modi (Fuchs 2008, pp. 52-53, 57), allora l'esercito assiro mette in campo tutta la sua esperienza tecnica con le operazioni di corpi specializzati di soldati guastatori che combattono ed agiscono ai piedi delle mura con armi e strumenti meccanici adeguati.

I rilievi parietali dei sovrani assiri documentano, con attenta dovizia di particolari, i sabotaggi dei soldati dell'esercito, mentre, debitamente protetti con corazze dalla testa ai piedi, sono impegnati, con strumenti metallici, a smantellare la tessitura

muraria (Fuchs 2008, p. 53), con la vivida raffigurazione dei blocchi di pietra che vengono scalzati per aprire brecce e consentire la penetrazione all'interno della città (Barnett 1976, tav. XVII; Matthiae 1996, fig. 2.9); una volta praticata un'apertura artificiale nello spessore del muro, altri soldati si possono introdurre per causare il collasso dell'intera struttura anche con l'ausilio di incendi, appiccati con polvere pirica (Matthiae 1996, fig. 2.9): uomini delle schiere assire sono, infatti, muniti di torce mentre appiccano il fuoco con il doppio intento di distruggere i reparti di difesa e di offuscare con il fumo la vista delle truppe avversarie che, dall'alto dei loro bastioni, tentano di difendersi lanciando dardi e proiettili (Matthiae 1996, figg. 6.24, 9.11). Anche dopo l'avvenuta conquista, quando i soldati dell'esercito assiro sono già entrati nella città nemica e gli avversari sono raffigurati con le braccia levate sulla testa in segno di resa e disperazione, il fuoco, raffigurato simbolicamente come fiamme sulla sommità più alta delle torri di difesa, continua la sua inesorabile azione devastatrice (Matthiae 1996, figg. 6.12, 6.16; Barnett, Bleibtreu & Turner 1998, tav. 404).

La creazione di varchi mina quindi la resistenza della cinta difensiva: per favorirne il collasso, l'esercito assiro sfrutta anche la forza dell'acqua, quale prezioso elemento naturale che può efficacemente intaccare e sciogliere i mattoni crudi (Fuchs 2008, pp. 55-56); una volta scalzate le pietre del paramento esterno e aperta una breccia nella fondazione, le infiltrazioni d'acqua (con opportune e mirate deviazione dei corsi fluviali presso i quali il centro nemico sorge) contribuiscono all'indebolimento della costruzione, causandone il crollo (Barnett, Bleibtreu & Turner 1998, tav. 188).

Azioni più spettacolari e pregnanti sono condotte con l'impiego di macchinari bellici, quali arieti e torri per l'assedio (Fuchs 2008, pp. 53-55): si tratta di ingegni che gli Assiri utilizzano, piuttosto frequentemente, nelle loro operazioni di assalto e distruzione. Arieti, provvisti di otto o sei ruote, vengono manovrati e sospinti, all'interno, da squadre di uomini: l'azione delle barre appuntite, mosse dall'alto verso il basso e con un effetto a percussione, colpisce senza sosta (con una quasi impossibilità da parte degli avversari di fermarne il processo) le mura nemiche, causandone ingenti danni. L'attacco combinato di macchinari e uomini, che con scale di legno e rampe artificiali, riescono a raggiungere la sommità delle torri e dei bastioni di difesa, annulla ogni possibile azione di contrattacco e di difesa degli assediati. Contro le facce esterne delle fortificazioni della città, gli Assiri erigono rampe, tramite l'accumulo di detriti, materiali da costruzione (mattoni) e elementi vegetali tagliati in loco (Matthiae 1996, fig. 8.26; Barnett, Bleibtreu & Turner 1998, tav. 374), sulle quali salgono schiere di arcieri e lancieri e vengono indirizzate le macchine da guerra: si tratta di operazioni militari che i rilievi raffigurano con

immagini e scene simultanee, ma che prevedono una scansione di attività e movimenti che, secondo logica, non possono essere avvenuti nello stesso momento; in particolare, la costruzione delle rampe deve non solo aver preceduto l'assalto vero e proprio, ma deve essere stata programmata e realizzata in situazioni di sospensione del conflitto (o di notte), quando i soldati genieri potevano più facilmente lavorare (avvicinandosi, con minor pericolo, alle mura), senza il rischio di essere bersagliati dalla risposta difensiva degli avversari (Eph'al 1984, pp. 63-64; Nadali 2005, p. 185).

Le tecniche di assedio dell'esercito assiro si raffinano nel corso dei secoli, con la presenza di corpi speciali, debitamente equipaggiati, per affrontare questo tipo di combattimenti: da un lato, unità di soldati frombolieri sono proficuamente ingaggiate per il lancio di proiettili, dalle file della retroguardia e alle spalle degli arcieri e lancieri, contro le postazioni avversarie arroccate sulle mura; dall'altro, coppie di soldati assiri (l'uno armato di arco, l'altro di lancia) combattono protetti da un alto scudo poggiante a terra, ricurvo all'estremità superiore (Matthiae 1996, fig. 8.23).

Corpi specializzati, attrezzature adeguate, molteplici tecniche di assalto dimostrano non solo l'abilità, ma anche l'estrema duttilità dell'esercito assiro che non mette in campo sempre le medesime strategie e disposizioni tattiche. Osservando i rilievi del sovrano Sennacherib (705-681 a.C.) nel Palazzo Sud-Ovest a Ninive, è possibile distinguere le modalità di attacco nelle campagne condotte nelle regioni orientali dei monti Zagros e nella terza spedizione militare nel Levante: nel primo caso, l'esercito si serve esclusivamente di lunghe scale lignee per scalare le alte mura di difesa delle città; nel secondo, i bassorilievi documentano l'uso sia di scale sia di ripide rampe artificiali per l'impiego di macchinari bellici (Nadali 2002-2005).

La condizione ambientale (geografia e paesaggio), da un lato, e l'attenta osservazione del centro nemico da conquistare, dall'altro, sono le prerogative per un sicuro successo dell'azione militare intrapresa: lo studio delle caratteristiche delle mura difensive permette di pianificare la miglior strategia e, conseguentemente, di scegliere gli uomini ed i mezzi necessari.

I testi e le fonti iconografiche, finora presi in considerazione, offrono il punto di vista e descrivono le tecniche d'assedio degli Assiri. Non possediamo, infatti, un'altrettanto vasta e chiara documentazione che possa permettere una disanima delle operazioni militari degli avversari. Sono gli stessi rilievi parietali assiri a fornire immagini della risposta di contrattacco e di difesa: gli avversari, dall'alto delle mura, tentano di rendere vani gli interventi delle macchine militari impiegate dall'esercito assiro, bloccando il movimento della trave con catene (Matthiae 1996, fig. 2.9) oppure lanciando torce per incendiare questi ingegni costruiti in legno e ricoperti con

pelli (come ben documentato dal rilievo raffigurante la presa della città di Lakish, nella Sala XXXVI del Palazzo Sud-Ovest di Sennacherib, con la conseguente risposta degli Assiri che versano acqua con un grande mestolo proprio contro questi attacchi incendiari, Matthiae 1996, fig. 8.26).

Questo è quanto si può vedere all'esterno della città, a difesa della linea di fortificazione, contro la quale gli Assiri si accaniscono. Ma cosa avviene all'interno, dietro il muro di cinta? Se gli Assiri, dall'esterno, attaccano le mura con l'obiettivo di aprire brecce, causare il collasso della struttura e penetrare nella città, gli assediati, dall'interno, tentano in ogni modo di vanificare queste mosse.

Scavi archeologici condotti nel sito di Tell ed-Duweir, l'antica Lakish, hanno messo in evidenza che gli assediati, sul lato interno delle mura, hanno eretto una contro-rampa di fronte alla rampa d'attacco degli Assiri, costruita contro la faccia esterna (Ussishkin 2004, p. 728; Fales 2010, p. 190), per poter limitare più efficacemente, alla stessa altezza, l'incalzante salita degli uomini dell'esercito assiro.

Allo stesso modo, è presumibile ipotizzare che gli assediati abbiano cercato di annullare lo scavo di gallerie passanti attraverso e sotto le mura. Non esistono prove archeologiche, relative al periodo neo-assiro, che documentino queste tecniche: tuttavia, nel sito di Dura Europos in Siria, è stato possibile ricostruire la fase dell'assedio persiano alla città romana nel terzo secolo d.C. Al di sotto della Torre 19, i soldati genieri dell'esercito persiano intraprendono lo scavo di un tunnel per causare il crollo della torre stessa e di quel tratto di mura e penetrare quindi all'interno della città. I Romani, accortisi dell'azione degli avversari, rispondono con lo scavo di un contro-tunnel per contrastare l'avanzata. I Persiani, a loro volta, allestiscono, all'imboccatura della galleria romana, una barriera fatta con i corpi degli avversari, dietro la quale possono appiccare un incendio di bitume e cristalli di zolfo (le cui tracce sono state recuperate durante lo scavo del tunnel) che produce un denso fumo velenoso e nocivo, fatale per i Romani (James 2011).

Gli assediati non rimangono inermi e passivi, ma reagiscono ad ogni tentativo di sfondamento e di incursione dell'avversario: ad ogni azione all'esterno delle mura corrisponde una contromossa all'interno. L'assedio si riduce ad una guerra di confine combattuta lungo, sopra e sotto le mura della città, con attacchi simultanei da un lato e dall'altro e lunghe pause per la preparazione della successiva fase e l'allestimento delle necessarie condizioni per portare avanti la conquista o la difesa (come, ad esempio, lo scavo di gallerie e la costruzione di rampe artificiali).

I rilievi parietali assiri offrono una vasta gamma di rappresentazioni di cinte murarie nemiche attaccate dall'esercito assiro: nei racconti per immagini delle imprese militari assire, le mura urbane sono al centro dell'incessante fuoco di attacco

e difesa. Gli scultori riproducono, con dovizia di dettagli, le tipologie e forme architettoniche degli edifici delle città straniere: l'ampiezza e profondità dei muri sono spesso "deformate" per offrire la massima resa e visibilità possibile di un oggetto tridimensionale sul supporto bidimensionale delle lastre, con sovrapposizioni di differenti ordini architettonici in altezza e giustapposizioni di facciate e lati in larghezza.

In questo modo, tramite il ribaltamento di 90° o 180° dei prospetti murari, lo scultore raffigura, in un'unica immagine, l'intero perimetro difensivo e descrive la simultaneità dell'azione d'attacco dell'esercito che, ai lati della città, in prossimità degli angoli (Eph'al 1984, pp. 60-61), obbliga l'avversario a dividersi sul fronte difensivo.

Il superamento delle barriere di difesa e la vanificazione della risposta degli assediati non sono operazioni scontate e casuali, ma esito di attente strategie e di collaudate tecniche di conquista di cui l'esercito assiro ha lunga esperienza.

Gli Assiri sanno, infatti, che le mura di una città possono diventare uno sbarramento invalicabile ed impermeabile, che limita o blocca la conquista; i loro avversari sono altrettanto consapevoli che la cinta di difesa può costituire un insormontabile ed inattaccabile baluardo contro ogni manovra di assalto e demolizione. In almeno quattro occasioni, i sovrani assiri si son dovuti, inizialmente, "arrendere" di fronte alle mura di una città, abbandonando ogni proposito di assalto, quando i nemici hanno preferito fuggire e rinchiudersi all'interno di Damasco e Gerusalemme: un rifugio sicuro, trasformatosi, alla fine, in una prigione fatale senza via di scampo e salvezza, che li ha inevitabilmente costretti alla resa finale.

L'autore

Davide Nadali è archeologo e dal 2009 insegna, come professore a contratto, Archeologia e storia dell'arte del Vicino Oriente antico presso l'Università degli Studi di Parma. Nel 2002 si laureato in Lettere, con indirizzo archeologico, presso la Sapienza Università di Roma, dove, nel 2006, ha anche conseguito il titolo di dottore di ricerca. Dal 2008 al 2010 è stato borsista post-dottorato presso l'Istituto di Italiano di Scienze Umane di Firenze, con una ricerca sulla guerra nel Periodo Protodinastico di Mesopotamia (terzo millennio a.C.). Dal 1998 partecipa, in qualità di archeologo, agli scavi della Missione Archeologica Italiana in Siria nel sito di Ebla, diretta dal Prof. Paolo Matthiae. È autore del libro *Percezione dello spazio e scansione del tempo: studio della composizione narrativo dei rilievo assiro di VII secolo a.C.* (Contributi e Materiali di Archeologia Orientale 12, Sapienza Università Roma, Roma 2006) e di articoli, apparsi su riviste nazionali, internazionali e in atti di convegni con studi, in particolare sull'arte e cultura assira e sulle strategie e tattiche di guerra nel primo millennio a.C.

E-mail: davidenadali@gmail.com

Riferimenti bibliografici

ARET XIII = Fronzaroli, P 2003, *Testi di cancelleria: i rapporti con le città (Archivio L.2769)*, Missione archeologica Italiana in Siria, Roma.

ARM XXI = Durand, J-M 1983, *Textes administratifs des salles 134 et 160 du Palais de Mari*, Librairie orientaliste P. Geuthner, Paris.

ARM XXVI = Charpin, D *et al*. 1988, *Archives épistolaires de Mari I/2*, Editions Recherche sur les Civilisations, Paris.

Barnett, RD 1976, *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh*, The Trustees of the British Museum by British Museum publications limited, London.

Barnett, RD, Bleibtreu, E & Turner G 1998, *Sculptures from the Southwest Palace of Sennacherib at Nineveh*, The Trustees of the British Museum by British Museum press, London.

Durand, JM 1998, *Les documents épistolaires du palais de Mari*, Tome II, Les editions du Cerf, Paris.

Eph'al, I 1984, 'The Assyrian Siege Ramp at Lachish: Military and Lexical Aspects', *Tel Aviv*, 11, pp. 60-70.

Fales, FM 2010, *Guerre et paix en Assyrie. Religion et impérialisme*, Les editions du Cerf, Paris.

Fuchs, A 2008, 'Über den Wert von Befestigungsanlagen', *Zeitschrift für Assyriologie*, 98, pp. 45-99.

George, A 1999, *The Epic of Gilgamesh. The Babylonian Epic Poem and Other Texts in Akkadian and Sumerian*, Penguin Books, London.

James, S 2011, 'Stratagems, Combat, and "Chemical Warfare" in the Siege Mines of Dura-Europos', American Journal of Archaeology, 115, pp. 69-101.

Katz, D 1993, *Gilgamesh and Akka*, STYX, Groningen.

Kupper, JR 1997, 'Béliers et tours de siège', *Revue d'Assyriologie*, 91, pp. 121-133.

Matthiae, P 1996, *L'arte degli Assiri. Cultura e forma del rilievo storico*, Laterza, Roma-Bari.

Nadali, D 2002-05, 'Sennacherib's Siege, Assault, and Conquest of Alammu', *State Archives of Assyria. Bulletin*, XIV, pp. 113-128.

Nadali, D 2005, 'Assyrians to War: Positions, Patterns and Canons in the Tactics of the Assyrian Armies in the VII century B.C.', in Di Ludovico A e Nadali D (a cura di), *Studi in onore di Paolo Matthiae presentati in occasione del suo sessantacinquesimo compleanno* (Contributi e Materiali di Archeologia Orientale 10), Università degli studi La Sapienza, Dipartimento di scienze storiche, archeologiche ed antropologiche dell'antichità, Roma, pp. 167-207.

Nadali, D 2009, 'Representations of Battering Rams and Siege Towers in Early Bronze Age Glyptic art', *Historiae*, 6, pp. 39-52.

Nadali, D 2010, 'Assyrian Open Field Battles. An Attempt at Reconstruction and Analysis', in Vidal J (a cura di), *Studies on War in the Ancient Near East. Collected Essays on Military History* (Alter Orient und Altes Testament 372), Ugarit-Verlag, Münster, pp. 117-152.

Starr, I 1990, *Queries to the Sungod. Divination and Politics in Sargonid Assyrian* (State Archives of Assyria 4), Helsinki University Press, Helsinki.

Steinkeller, P 1987, 'Battering Rams and Siege Engines at Ebla', *Nouvelles Assyriologiques Brèves et Utilitaires*, 1987/27.

Ussishkin, D 2004, *The Renewed Archaeological Excavations at Tel Lachish (1973-1994)*, Emery and Claire Yass Publications in Archaeology, Tel Aviv.

Wilcke, C 1969, *Das Lugalbandaepos*, Harrassowitz, Wiesbaden.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Emma Tagliacollo

I confini di Cipro: il "muro" di Nicosia

Abstract

Il "muro" di Nicosia e di tutta l'isola è solo un segno verde tracciato su una mappa, eppure ha una sua fisicità che non si può non percepire, o subire, nel percorrere il territorio. Il "muro" è un luogo da non attraversare - per tutti i ciprioti - che taglia in due un'unica popolazione, separandola attraverso i temi della cultura, della religione e della lingua. La storia del muro di Cipro, confine tra Nord e Sud, nasce nel 1974: da quel momento in poi saranno evidenziate in modo prevalente le differenze tra greco-ciprioti e turco-ciprioti.
Con la separazione nascono due modi di gestire il territorio, attraverso la formazione di nuovi centri all'interno delle due regioni. Muta la percezione di cosa sia il "centro" e di dove si trovi il fulcro attivo della vita comunitaria; nasce la memoria del tempo dell'unione e si fa strada, contemporaneamente, il bisogno di avere nuovi punti di identificazione.

The "wall" of Nicosia and of the island of Cyprus is just a green line on a map and yet has a physical concreteness which you have to perceive, or suffer, while getting around the country. The "wall" is an area that cannot be crossed - by no one, not even the Cypriots - that divides a single population and separates it because of culture, religion and language. The history of the "wall" of Cyprus, border between North and South, started in 1974: from then on differences between Greek-Cypriots and Turkish-Cypriots would have been made clear in a predominant way.
After the separation two different ways of managing the territory begin through the formation of new centres in the two regions. The perception of what the "centre" is and where the active heart of community life lies, changes; reminiscence of a united country lies in the air and at the same time rises the need for new points of identification.

Storia

1974: l'isola di Cipro viene divisa in due parti in seguito all'invasione da parte della Turchia, conseguenza della gestione del territorio e della politica, sia interna, sia in campo internazionale. Le testimonianze di questi accadimenti sono le persone ancora vive che raccontano di quei giorni: i profughi e i loro figli; i documentari che narrano la storia come in un film.

La data del 1974 è significativa perché apre, a pochi anni di distanza dalla proclamazione della Repubblica democratica di Cipro (1960), una frattura a livello

sociale e culturale di difficile rinsaldamento, nonostante le tante prove di ricerca di una soluzione.

La popolazione di greco-ciprioti e turco-ciprioti viene divisa in maniera brutale, assegnando alla prima la parte del territorio a Sud e alla seconda quella a Nord. La popolazione è ora due popolazioni e le si separano con una linea verde sulla mappa. Tale linea verde è ancora oggi presidiata dalle forze armate dell'ONU e può essere vista come il confine tra la Repubblica democratica di Cipro, che fa parte dell'Europa, e Cipro del Nord, riconosciuta da pochi stati della comunità internazionale.

Cronaca

Era il 9 di marzo del 2006, era una mattina di inizio primavera. Me ne stavo lì al centro della strada, forse un poco inconsapevole di quanto stesse avvenendo. Non ero cioè probabilmente del tutto cosciente, in senso reale, di quello che stava accadendo davanti a me. È dovuto passare qualche istante. Dopo questo tempo ho capito che stava avvenendo qualcosa di veramente importante, di eccezionale, non solo per i ciprioti e per me, che in quel momento vi partecipavo, ma per tutta la collettività. Un pezzo di storia accadeva di fronte ai miei occhi. La reale importanza di tutto questo l'ho compresa pienamente solo con il passare del tempo, con il susseguirsi dei giorni e grazie agli amici ciprioti che, sollecitati dalle mie domande, mi hanno raccontato il loro rapporto con la separazione. Nel tempo quel fatto è diventato importantissimo, tanto da farmi raccogliere ogni articolo di giornale e libro che parlasse di quello che era successo e di tutte le possibili trattative tra le due parti per una riunificazione o per la soluzione, in qualche modo, di questa situazione che interessa tutti gli europei [fig. 1].

La caduta di quel pezzo di ciò che qui chiamo "muro" mi è sembrata importantissima, perché una parte di libertà veniva riconquistata. Certamente io non mi sentivo veramente libera - e immagino come si possano sentire ogni giorno i miei amici ciprioti - quando passeggiavo lungo il muro/confine, oppure quando vedevo le facce dei militari che mi guardavano, mi scrutavano con il fucile in braccio. Ho poi capito, sempre con il tempo, che eravamo uguali io e il ragazzo con il fucile in braccio.

Era una calda giornata e stavo passeggiando nella zona vicino al "muro" di Nicosia. Nessun rumore, solo i miei passi, poi il ritmo di un pallone su un muro, poi basta. Dopo un momento di silenzio un ragazzo in uniforme mi ha guardato e un istante dopo ha ricominciato a tirare calci al pallone contro il muro del suo posto di

guardia. Una scena di normale quotidianità, strana nel luogo in cui avveniva, ma con in sé il germe della libertà.

Fig. 1: Il posto di controllo a Ledra street nel giorno dell'apertura della strada.
(Questa foto, come tutte le altre che accompagnano l'articolo, sono dell'autore).

Complessità di una linea

Il termine linea verde semplifica quello che con una licenza letteraria mi permetto di chiamare "muro". Il "muro" di Cipro, di cui abbiamo una porzione importante nella capitale, che è divisa in due parti, non è infatti un muro. Quello che chiamo "muro" è una semplificazione linguistica, ma vuole racchiudere dentro di sé il significato di una costruzione composta da elementi diversi, che vanno da una leggera e trasparente rete, sino a una casa frazionata o chiusa in parte o totalmente.

Il confine è una zona complessa, è costituita da luoghi in cui, pur essendo di qua, vedi oltre, al di là, posseggono dunque una loro dualità.

La zona di confine ha una sezione sempre variabile lungo il suo sviluppo lineare e contiene, al suo interno, una parte di storia e civiltà fondamentali per il processo di riunione. All'interno della terra di nessuno, dell'area abbandonata che filtra il passaggio tra il Sud e il Nord di Nicosia, vi sono splendide architetture che testimoniano il progetto unitario architettonico e urbanistico dell'intera capitale. Oggi non possiamo visitarle, ma immaginarle, grazie alla stretta relazione con le architetture che sorgono nei pressi della *Buffer Zone*, come la porta di Pafos,

Karamanzade, Ayios Andreas, Nebet Khane, Phaneromeni, Selimiye, Omeriye, Chrysaliniotissa e Ayios Kassianos.

Al patrimonio di questa area è stata dedicata una giornata all'interno degli *Heritage days* del 2008 programmati a Cipro, risultato della cooperazione tra greco-ciprioti e turco-ciprioti che hanno fatto capo al Nicosia Master Plan [fig. 2]. Quello che è emerso, dalla ricerca e dalla ricognizione sul campo, è la memoria di una parte del cuore della città, un'area nevralgica dove si teneva il mercato, sia durante il periodo ottomano, sia durante gli anni del colonialismo inglese, e dove trovavano sede edifici che ricoprivano funzioni di tipo commerciale e che si sviluppavano lungo la strada con una serie continua di vetrine.

Fig. 2: La *Buffer Zone* dall'alto.

Lo studio compositivo ha inoltre rilevato la ripetizione, in questa tipologia di edifici, di impaginati prospettici, quali l'angolo curvo con un portale centrale, di cui si hanno esempi ben conservati e ancora in uso all'interno della città, come ad esempio in Phaneromeni.

Tra gli edifici che sono in attesa di rivivere, e che ritengo significativi come memoria di una città che accoglieva viaggiatori e si poneva come elegante capitale di una porta tra Oriente e Occidente, vi è l'Olimpus Hotel. L'edificio, con il suo stile retrò, una distribuzione degli ambienti classica con sala centrale e una tecnologia

costruttiva databile al ventesimo secolo, si trova all'angolo tra Ledra street e Kykkos avenue, lungo una delle principali arterie viarie della città.

Queste architetture rimangono nascoste e non ci è possibile intuire le loro presenza se non cambiando punto di vista, come ad esempio salendo su un tetto di un edificio o affacciandosi a un balcone. È così possibile avere la percezione della totalità della città guadagnando l'ultimo piano dell'edificio Apartment House & Office in Leoforos Salaminos, il cui autore - Neoptolemos Michaelides - è il maggiore architetto cipriota che ha guidato la trasformazione della città in chiave moderna. Dall'attico si delinea chiaramente la città di Nicosia, le sue espansioni dello *sprawl* della parte sud, il confine della *Buffer Zone* come zona sfumata e la parte a nord, con le sue emergenze architettoniche, evidenziate anche dal rosso delle bandiere con la luna e la stella [fig. 3].

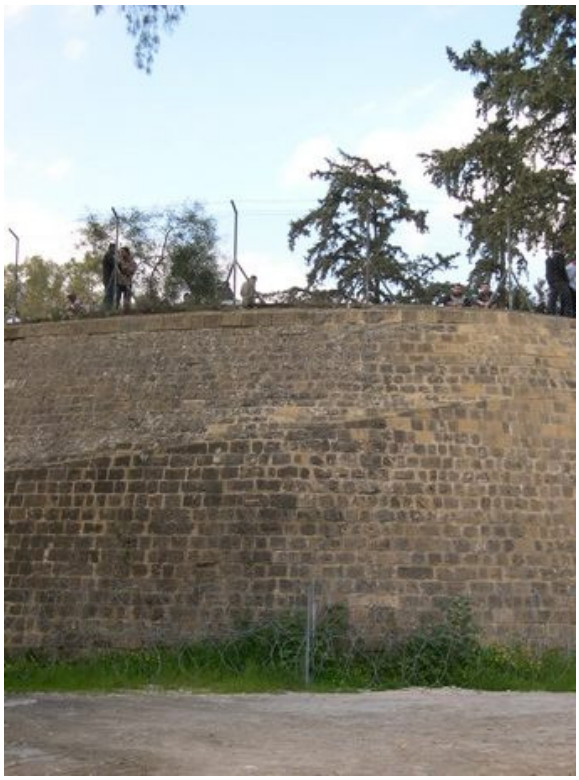
Fig. 3: Vista della città di Nicosia.

La possibilità di attraversare la città da Sud verso Nord è recente. Vi sono attualmente due check-point, uno nei pressi della porta di Pafos e uno lungo Ledra street.

Il primo passaggio verso il Nord - l'unico sino al 2006 - era quello del Ledra Palace Hotel: un grande hotel ora avamposto e sede dei militari dell'ONU. Avvicinarsi

a questa parte della città, nei pressi della Porta di Pafos, è entrare in contatto con un territorio ibrido, in cui coesistono due popolazioni divise da un filo spinato che corre sopra uno dei bastioni intatti delle mura veneziane: il Bastione Roccas [figg. 4 e 5].

Figg. 4 e 5: Il Bastione Roccas.



Nelle vicinanze di questo luogo vi sono antichi edifici, come il Kasteliotissa, una sala medievale utilizzata per esposizioni, e moderne gallerie di arte, dislocate poco lontano, che diventano luoghi di attrazione per chi vive a Cipro. La zona è inoltre riconoscibile come uno dei punti di incontro della comunità filippina e di quella maronita, proprio per la presenza delle chiese appartenenti a queste comunità. In questa area ibrida trovano quindi il loro spazio diverse funzioni, incuranti della vita al di sopra del Bastione Roccas.

Per arrivare nella parte Nord di Nicosia è necessario costeggiare il muro del bastione e passare accanto a case abbandonate con finestre murate. Lungo il percorso si trova la municipalità temporanea di Kirenia, attualmente occupata a Cipro Nord e dunque nuovo centro simbolico di incontro per tutti i profughi della città costiera. Il percorso per passare da una parte all'altra è scandito dalla pausa al posto di controllo greco-cipriota e poi da quella presso l'avamposto turco-cipriota. Nel mezzo vi sono pochi silenziosi metri e il Ledra Palace Hotel, caratterizzato dalla sua colorazione rosa e dai segni lasciati dalle pallottole. I balconi dell'ex hotel fotografano scene di vita diversa: uomini in divisa che si riposano, altri che mostrano atteggiamenti più formali, biancheria stesa ad asciugare...

Altro varco è quello lungo Ledra street, una delle strade principali della città, il luogo dell'attraversamento aperto nel 2006, in una porzione cittadina che possiamo considerare centro storico. Sino a qualche tempo fa la strada si interrompeva bruscamente, senza poter continuare: si poteva scegliere di andare a destra o a sinistra, ma non di proseguire diritti. La percezione della città era paragonabile a quella in un recinto, con la possibilità di muoversi lungo territori prestabiliti e già segnati. L'apertura di questo varco permette di proseguire la propria passeggiata (sempre con la pausa dei posti di controllo e alcuni metri di "sospensione") e di comprendere il disegno unitario della città. Il tentativo di rendere unitaria la capitale è un passo molto importante, poiché permette di far capire il disegno unico e armonico che caratterizzava Nicosia. Inoltre questo spazio di transito si è in breve tempo trasformato in un luogo di incontro e di scambio, grazie anche alla presenza della sede della Facoltà di Architettura.

Il progetto di apertura di questo passaggio di collegamento tra le due parti rafforza la continuità dei progetti del Nicosia Master Plan, che si sta adoperando affinché gli interventi a Nord e a Sud siano unitari e guidati dai medesimi principi progettuali, nella prospettiva di una prossima riunificazione, così da poter avere presto un'unica capitale anche nel suo disegno urbano.

Il percorso lungo il muro acquista una sua maggiore realtà quando ci si avvicina alle strade che sono prossime al confine, dove alcuni edifici diventano parte integrate dello sbarramento.

Qui si trova una vita completamente differente, che sembra aver dimenticato la presenza dei militari, le garitte dei posti di controllo, a fronte di una normalità. Tale normalità ha la cifra delle occupazioni quotidiane, ed è infatti proprio qui che si possono trovare falegnami e fabbri occupati nelle loro attività. Questi mestieri più polverosi e rumorosi sembrano aver trovato la loro collocazione in questa zona a ridosso del confine, sia per i prezzi più contenuti, sia per la minore densità della popolazione [figg. 6 e 7].

Figg. 6 e 7 (alla p. seguente): Le strade nei pressi della linea di confine.

Centro/centri

«Ci vediamo alle 12 in centro»
«Va bene, ci vediamo lì»
....
«Dove sei?»
«In centro»
«Quale centro?»

Centro ha una pluralità di significati, ancora di più lo ha qui a Nicosia, dove la città è divisa in due: come un corpo umano smembrato, con le sue parti scollegate.

Con la separazione sono nati diversi centri, con valori e qualità differenti, dislocati nella città. Precedentemente al 1974 era possibile definire l'area in cui si trovano la moschea di Selimiye (un tempo chiesa di Santa Sofia), il Bedesten (il bazar ottomano), il Büyük Han (il caravanserraglio) e il Büyük Hamman (il bagno

turco) il luogo privilegiato degli incontri e degli scambi a cui si giungeva dalle strade cittadine che qui confluivano seguendo un disegno a raggiera [fig. 8].

Fig. 8: Il caravanserraglio.

Oggi le cose sono ben diverse. La separazione ha creato una frammentazione di centri che possono essere riconoscibili grazie all'aggettivo che usiamo per indicarli; vi è il centro storico - solo in parte pedonalizzato - e il centro moderno, ma accanto a questi ne stanno sorgendo altri.

Centro storico è tutto ciò che possiamo trovare all'interno delle mura veneziane, centro storico è tutto il percorso di Ledra street. Questa strada ha la particolarità di essere una sorta di campionario delle molte facce e trasformazioni della capitale [figg. 9 e 10]. Vi troviamo negozi, ma anche abitazioni, edifici in "puropetra" e, accanto a questi, quelli in cemento; si susseguono costruzioni tradizionali vicino a sperimentazioni moderne. Ledra street è composta da un tessuto disomogeneo, che fa intuire un progetto in divenire che si è bloccato e che oggi si tenta di far ripartire su più fronti: il recupero delle architetture nascoste, il progetto unitario di restauro e progettazione tra Nord e Sud e i nuovi progetti.

La moderna Ledra street inizia il suo tracciato da piazza Eleftherias, a ridosso del Bastione D'Avila - dove fisicamente si trova la sede del Municipio - ed inquadrata

Figg. 9 e 10: Edifici a Ledra street.

da due edifici moderni, uno di Polis Michaelides e l'altro di Pefkios Georgiades, che declinano le qualità del movimento moderno nei primi anni della Repubblica. L'importanza e il valore di questo tracciato viario è così indicato anche da questi edifici alti, che guidano lo sguardo verso Ledra. In questi ultimi anni la piazza è oggetto di un intervento di riqualificazione ad opera di Zaha Hadid, il cui progetto prevede una sezione complessa e la catalizzazione, in questa area, di diverse funzioni, tanto da trasformarla in un nuovo centro.

Nuovo centro contemporaneo, riconosciuto come tale, è l'area non lontana dalle mura tra Leoforos Archiepiskopou Makariou III e Leoforos Spyrou Kyprianou, dove sorge la piccola Manhattan [fig. 11]. L'area è caratterizzata da edifici a torre, che propongono modernità nel disegno e contemporanei nell'idea che offrono: un modo di vivere confortevole, ma ripetibile in ogni altra parte del mondo.

Fig. 11: La piccola Manhattan.

La piccola Manhattan è il centro per eccellenza, che attira i più giovani grazie all'incredibile concentrazione di molti locali, grazie ai ristoranti alla moda - che sempre si rinnovano - e ai negozi dei brand più pubblicizzati e pubblicati. È un centro contemporaneo che tende a bruciarsi velocemente e per questo necessita di continui rinnovamenti. È comunque riconosciuto come centro perché qui ci si incontra, si

socializza, si parla, si cammina, ci si dà appuntamento. Qui si percepisce la città a piedi e non solamente in automobile.

La piccola Manhattan è però un luogo lontano dallo spazio di conflitto che è appunto il muro; si delinea come raffigurazione di una nuova urbanità e fa presupporre che gli elementi di riconoscibilità della propria identità si trovino in nuovi modelli, identificabili più a livello globale che territoriale.

L'arte come contaminazione nel reale

Questa frattura così importante ha portato a delle ricadute all'interno delle espressioni artistiche, a delle significative interpretazioni del doppio, della separazione e dell'evento catastrofico dell'invasione. È possibile individuare tali tematiche nelle opere di alcuni artisti significativi per il loro modo di dare voce ai temi accennati. In modo particolare ritengo significative due opere che interpretano il tema della divisione da un punto di vista artistico.

Uno di questi artisti è il giovane Savvas Christodoulides, autore dell'opera *Spot*, presentata nel dicembre 2010 alla galleria d'arte Omikron di Nicosia. *Spot* è una pianta dell'isola di Cipro che rappresenta il suo status in epoca moderna; la pianta mostra la situazione precedente ai fatti del 1974, che hanno portato alla divisione della nazione. L'opera è semplicemente una carta geografica in cui una macchia di inchiostro nero è stata fatta cadere, così da macchiare e schizzare l'immagine completa e unitaria. L'inchiostro è caduto proprio dove è posizionata la città di Nicosia.

Questa raffigurazione ha dunque, a mio avviso, diverse interpretazioni. È la rappresentazione del 1974: la catastrofe come un meteorite che cade e lancia in maniera casuale i suoi frammenti; la macchia è dunque, anche, l'accidentalità di quello che è successo, l'irruenza dei fatti che hanno colpito Cipro, che la hanno violata: la raffigurazione è anche il fermo immagine di qualcosa che è accaduto. Allo stesso tempo questa macchia è Nicosia stessa, capitale della nazione restituita al ruolo di centro/cuore dell'intera isola. Possiamo dunque vedere questa macchia come una pulsazione di energia, che invade il corpo nella sua interezza, il cuore nell'istante stesso in cui trattiene il sangue che andrà a scorrere nelle vene di tutto il corpo.

Parlare infatti del "muro" significa anche parlare di divisione intesa come smembramento del corpo umano e questo certamente influenza la percezione della città e il suo modo di vivere.

Un'altra opera che tratta il tema della separazione, in chiave di doppio, è quella di Angelos Makrides (*Hot Air Balloon – Mirage*, 2004), esposta alla Galleria d'Arte moderna di Nicosia nel 2008. In quest'opera è possibile riconoscere la dualità che caratterizza la ricerca, il clima culturale, politico ed economico dell'isola: la cesura e la continua ricerca di unione. Angelos immagina una mongolfiera - un elemento leggero che si libra nel cielo e che ricorda il sogno - che porta con sé la figura duplicata di una città, come la rappresentazione di una città allo specchio, con forme doppie, appunto duplicate. Il sogno dell'artista non è libero, perché ingabbiata è la stessa opera, che troviamo chiusa in una struttura metallica [fig. 12].

Fig. 12: Angelos Makrides, *Hot Air Balloon – Mirage*, 2004.

La scultura, che è composta di due parti, è anche due diverse città: sopra un minareto e sotto, dalla parte opposta, un altro minareto o un'altra immagine interpretabile anche come un campanile. L'edificio più alto della città può così essere assimilato ora a un minareto, ora a un campanile (al centro di una moschea o di una chiesa ortodossa), due simboli di cultura forti e caratterizzanti della vita dei greci ciprioti e dei turchi ciprioti.

Epilogo

Ciò che rappresenta il "muro" può dunque essere letto, nella città di Nicosia, sia come spazio di pacificazione, sia come spazio di conflitto.

Lo spazio di conflitto è quello che ha cancellato i punti di riferimento, i luoghi di incontro e di riconoscibilità della città. È lo spazio bianco che si è interposto tra il riconoscimento del patrimonio come sistema di valori condivisibili e la costruzione di uno nuovo.

Lo spazio della pacificazione è definito dall'impegno di un lavoro progettuale comune, con intenti unitari, sulle architetture. La pacificazione è non lasciare morire il centro storico, rivitalizzarlo, senza far prevalere l'idea di abbandonarlo per altre forme di centro. È abitare il confine abbattendo il "muro".

L'autore

Emma Tagliacollo si è laureata alla Facoltà di Architettura di Venezia (IUAV), è Dottore di Ricerca in Composizione architettonica ed esperta in Restauro dei Monumenti architettonici.
È docente a contratto alla Facoltà di Architettura "Ludovico Quaroni" dell'Università degli studi di Roma "La Sapienza" e collabora con riviste internazionali di architettura tra cui "AION".
Tra le sue recenti pubblicazioni: *Cipro Italia A/R. Architettura* (Aracne 2010), *Giuliana Genta. La mia vita di architetto* (in collaborazione, Prospettive editore 2008) e la cura del numero monografico della rivista «Parametro» *Letteratura architettonica italiana 1945-1999* (2007).
Conduce la propria ricerca critico architettonica sui temi del moderno e con particolare attenzione all'architettura cipriota.

E-mail: etagliac@inwind.it

Riferimenti bibliografici

Benjamin, JB 2005, *A Guide to Intercultural Comunication in Cyprus. Building Bridges across the Green Line*, UNPA, Nicosia.

Nicosia Master Plan (ed.) 2006, *Walled Nicosia: A Guide to its Historical and Cultural Sites*, s. n., Nicosia.

Papadakis, Y 2006, *Echoes from the dead zone. Across the Cyprus Divide*, I.B. Tauris & Co Ltd, London.

Petropoulou, E (ed.) 2008, *Nicosia: The Unknown Heritage along the Buffer Zone*, s. n., Nicosia.

Tagliacollo, E 2008, 'Cipro. The Unknown Heritage along the Buffer Zone', *Fogli e Parole d'Arte*, <http://www.foglidarte.com/site/archivio2007-2010/190-Cipro.%20The%20Unknown%20Heritage%20along%20the%20Buffer%20Zone.pdf> [Ultimo accesso: 21 aprile 2011].

Muri concettuali

I MURI

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Sara Enrica Tortelli

I muri non sono mai semplicemente muri. A volte possono essere storia, altre volte possono essere idee. Giuliano Scabia e il sentiero teatrale per pensare e incontrare diversamente la follia

Abstract

Il saggio propone una riflessione sul percorso dell'artista Giuliano Scabia che, per primo in Italia, negli anni Settanta, ha sperimentato i luoghi del disagio psichico come nuovo ambito di intervento teatrale. La sua esperienza, iniziata al fianco di Basaglia per abbattere le mura del manicomio, si articola nel tempo con costanti richiami tematici. Gli interventi di Scabia, sempre strutturati in risposta alla mutevole relazione tra contesto sociale e malattia mentale, vogliono puntare l'attenzione sulla necessità di una psichiatria responsabile e di una società civile, protesa verso l'abolizione delle barriere ideologiche che impediscono l'integrazione.
L'articolo deriva da un capitolo della mia tesi di laurea specialistica, *Il teatro nei luoghi del disagio psichico. Una storia italiana e alcune sue pratiche attuali*, discussa il 29 marzo scorso presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Parma.

The paper proposes a reflection on the artist's Giuliano Scabia who was the first in Italy, during the seventies, to experience the places of psychological problems as a new area of theatrical intervention. His experience began at the side of Basaglia to break down the walls of the asylum and continued in time with constant reminders themes. Scabia's interventions are structured in response to the changing relationship between social environment and mental illness. They want to focus attention on the need for a responsible psychiatry and a civil society, leaning towards the abolition of ideological barriers that prevent integration.
This article is derived from a chapter of my degree thesis, *The Theatre at places of psychic distress. An Italian story and some of its current practices*, discussed last March 29th at the Faculty of Humanities, University of Parma.

Ci sono eventi che lottano col tempo e mostrano la strada possibile di una felicità terrena. Un cavallo o un drago non sono terapie – ma momenti di un cammino. Sono convinto che nel terribile presente (in ogni terribile presente) bisogna avere la forza dei fiori – prepararsi a fiorire. Se il 900 è stato pieno di lager alcuni (molti) hanno piantato roseti – e fatto nascere cavalli, draghi, mongolfiere. Altri (molti) lanciano missili, aerei micidiali, corpi imbottiti di esplosivo, depredano.
Noi coltiviamo la fede nella speranza – il principio speranza. Sappiamo che a volte ai piedi spuntano le ali. Ci piace giocare con gli dei che, impauriti e

> nascosti, sono tutti lì, pronti a ricominciare, con le loro bontà e cattiverie. Diffidiamo degli dei che dicono di essere unici (Scabia, Cantini 2006, p. 22).

Giuliano Scabia (1935-), poeta, drammaturgo, attore, regista, nonché cofondatore del DAMS di Bologna, è uno dei protagonisti delle trasformazioni teatrali degli anni Sessanta e Settanta in ottica di decentramento e di animazione. Portando la pratica teatrale fuori dal teatro ed utilizzando i suoi strumenti artistici in modo innovativo, egli ha dilatato antropologicamente l'esperienza ai gruppi tradizionalmente esclusi, spingendoli verso la conoscenza del mondo e del modo in cui comunicare con esso. Attraverso l'autoverifica comunitaria ha messo in luce le contraddizioni della *civis* e le ha trasformate in strumento di aggregazione collettiva. Il suo fare teatro inserito all'interno di situazioni di conflitto culturale, sociale e politico, è sempre stato ed è tutt'ora considerato un gesto della contemporaneità[1].

L'adesione alla lotta proposta da Franco Basaglia per modificare le obsolete concezioni di psichiatria, cambiare i concetti di malattia e di cura, abolire l'istituzione manicomiale e con essa la barriera che divide cittadini sani e cittadini "in-sani", ha rappresentato per questo artista una scelta imprescindibile all'interno del suo percorso. Scabia viene invitato da Basaglia a Trieste alla fine del 1972, per collaborare, insieme ad altri artisti, medici, studenti ed infermieri, ad un intervento di animazione all'interno del reparto P dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale di San Giovanni[2]. L'idea guida è creare qualcosa che riesca a stimolare l'interesse, l'immaginazione e la partecipazione dei ricoverati attraverso:

- La creazione di un grande oggetto, simbolico per tutti, intorno al quale organizzare delle attività espressive. L'iniziale tema della casa viene sostituito dall'immagine proposta da Angelina Vitez, una ricoverata: un cavallo, diviso in scomparti in cui disegna un vaso di fiori, un'oca, una pentola, una casa, un albero, Pinocchio. Nasce *Marco Cavallo*, realizzato successivamente da Vittorio Basaglia in legno e cartapesta, che nella sua pancia contiene i desideri dei ricoverati.

La scelta di quest'icona non è casuale; si rifà alla figura di Marco, il cavallo utilizzato fino a poco tempo prima per il trasporto biancheria, il cavallo che per la sua vecchiaia sarebbe stato destinato al macello se non fossero intervenuti i malati ed il personale con una petizione affinché venisse dato in adozione. *Marco Cavallo* rappresenta quindi un elemento di coesione collettiva, ancora prima di nascere.

[1] Si vedano per esempio le esperienze di scrittura d'avanguardia di *Zip,* le azioni di decentramento nei quartieri di Torino, le azioni a "partecipazione" con i bambini e con la gente.
[2] Le diverse fasi dell'intervento, errori, discussioni, vittorie, sono raccolte nel libro-documentario di Scabia del 1976. Dell'esperienza è stata trovata anche una documentazione video, oggi disponibile presso il D.S.M. di Trieste: un documentario amatoriale di Marco Pozzar, che riprende il laboratorio P., la costruzione ed evasione del cavallo azzurro.

- L'informazione permanente e lo stimolo continuo alla partecipazione, anche passiva, mediante visite serali, volantini ed un giornale murale quotidiano (con relazioni e disegni delle attività, dei progressi giornalieri), un teatrino vagante (un carrettino che trasporta per i vari reparti i materiali prodotti: i burattini infilati sui bastoni inchiodati ai lati del carretto, i disegni, i materiali cartacei o altro). Questi strumenti vengono utilizzati come elementi di connessione tra lo spazio P, liberato ed utopico e il resto dell'ospedale.

> Uno degli scopi del lavoro di trasformazione in atto in questo ospedale, con cui noi siamo invitati a collaborare, è questo: come fare che il "dentro" (i malati e tutto il mondo del manicomio) si riappropri del "fuori", del mondo esterno da cui è separato: di quel mondo esterno che è chiuso e rifiuta chi sta "dentro"? (Noi non siamo psichiatri, o artisti "guaritori": non siamo venuti a guarire con l'arte –cioè a fare arte terapeutica, che ci sembra pericolosamente equivoca,- e neanche siamo venuti per creare noi opere d'arte, né psicodrammi, ma per unire la nostra azione allo sforzo che tutto l'ospedale sta sostenendo: siamo qui per fare qualcosa che va inventato giorno per giorno, e tenuto teso e vivo per un tempo abbastanza lungo, cioè per due mesi, il tempo che ci è stato dato e che ci siamo dati); partiamo dall'esigenza di fare *grande*: oggetti grandi, grandi fogli, grandi pupazzi, per evitare l'emersione di modi espressivi legati al passato dei malati, al periodo della scuola, alla miseria della non espressione a cui sono stati condannati: cioè per portarli, di fronte al *grande*, a misurare se stessi in una dimensione inusitata e sorprendente (Scabia 1976, p. 8).

Si organizza così un laboratorio di pittura, di burattini, di scultura, di teatro: si scrive, si canta, si improvvisa, si balla e si costruisce il *Marco Cavallo* azzurro, simbolo concreto del desiderio di libertà di tutti gli internati.

La necessità di risvegliare l'interiorità, l'espressività sopita dei degenti e portare avanti un progetto politico di trasformazione, di lotta all'istituzione vengono perseguite parallelamente. Diventa quindi indispensabile abbattere ogni barriera comunicativa interna al sistema psichiatrico, instaurare un clima di parità, collaborazione e fiducia che porti il malato a riacquistare la dignità e con essa il sentimento del diritto alla lotta. Queste premesse fanno maturare in Scabia le idee di presentare il gruppo di intervento come gruppo di artisti, un termine lontano dalla prassi medica, ambiguo e aperto alla possibilità, e di portare avanti una modalità di scrittura collettiva, tra pazienti, artisti, infermieri, che, tenendo conto dei diversi modi di essere, rispetti ed esalti l'individualità.

> Scabia ed i suoi collaboratori cercano di collegare e di fondere, in alternanza continua, momenti creativi e momenti razionali, attività libero- espressive e lavoro di ricerca e di discussione. Questo allo scopo di evitare che la riappropriazione, da parte del malato, del corpo e della spontaneità (stimolata dalle attività del laboratorio P) resti – quando avviene – un fatto temporaneo e fine a se stesso (bello e gratificante, ma in definitiva inutile) e possa invece costituire la premessa a più completi e irreversibili processi di recupero della propria identità e della propria storia personale (De Marinis 1983, p. 56).

L'avvio del processo di trasformazione suscita resistenze negli infermieri e allarme nella cittadinanza[3]. Le prime vengono superate attraverso l'insegnamento di un nuovo tipo di rapporto possibile, umano, lontano dal modello carcerario, la seconda attraverso l'informazione, l'abolizione dei confini fra dentro e fuori, il libero accesso come volontari all'esperienza laboratoriale, per fare delle problematiche interne al manicomio problematiche sociali, del territorio, e per stimolare le persone internate ad usufruire delle risorse offerte dalla società.

L'atto concreto che testimonia la fusione tra esterno ed interno è la grande parata di tutte le persone rinchiuse da anni nel manicomio (25 marzo 1973), che si pone come conclusione ai due mesi di laboratorio, invade la città e termina con una grande festa. Una festa, che, come ha detto Scabia anni dopo, ha un corpo formato da storie vissute ed è anamnesi dell'ospedale, delle cose fatte insieme (Scabia 1997). Le dimensioni del cavallo al momento dell'uscita si rivelano così considerevoli da costringere Basaglia ad abbattere gli stipiti delle porte interne, il cancello e parte del muro di cinta. Il corteo, capeggiato da *Marco Cavallo*, contenitore di sofferenze e di sogni e da tutti i partecipanti del laboratorio P, matti, medici, infermieri, volontari, artisti, diventa quindi un simbolo del letterale abbattimento del muro del manicomio che tratteneva la pazzia come se si trattasse di peste.

Scabia affronta il rischio che l'evento adombri, in quanto momento trionfalistico, le contraddizioni della situazione manicomiale, attraverso un volantino che chiarisce e ribadisce la problematicità di una situazione la cui conclusione è ancora lontana.

[3] «... predominava l'ideologia che il matto era pericoloso e doveva stare chiuso in manicomio. Perciò l'inizio del lavoro consisteva nel convincere che le cose non stavano così. Giorno per giorno abbiamo tentato di dimostrare che cambiando la relazione con l'internato cambiava il senso di questa relazione. L'infermiere ha cominciato a convincersi che il suo lavoro poteva essere diverso, e a diventare così un agente della trasformazione. D'altra parte per convincere la popolazione era necessario innanzitutto riportare il folle in strada, nella vita sociale. Con questo abbiamo stimolato l'aggressività della città contro di noi. Noi avevamo bisogno di creare una situazione di tensione, per mostrare il cambiamento che stava accadendo. Col tempo la città ha capito cosa stava succedendo. L'importante, nell'addestramento degli infermieri, è stato che il nuovo tipo di realtà li ha portati a non essere più dipendenti dal medico, a essere operatori che potevano prendere decisioni in proprio» Franco Basaglia, Conferenze brasiliane del 1979, <http://www.triestesalutementale.it/storia/index.htm>.

Le parole urlate alla folla prima dell'inizio della festa danno a tutti la giusta consapevolezza:

> Questo cavallo è stato costruito nel manicomio di San Giovanni. Oggi qui fuori siamo insieme sani e malati. Abbiamo lavorato due mesi per farlo. Adesso stiamo andando ad una festa. Non ad una festa di carnevale, ma ad una festa di lotta. Siete tutti invitati. Marco Cavallo è per tutti noi diventato un simbolo: il simbolo della lotta per la liberazione degli esclusi e degli oppressi. Di questa lotta la giornata di oggi è solo un momento (Scabia 1976, pp. 131-132).

Con *Marco Cavallo* Scabia inizia a seguire la formula adottata nel Teatro Vagante, in cui coniuga la stimolazione delle potenzialità creative alla liberazione da false ideologie, introducendo nella rappresentazione anche esperienze personali (Garavaglia 2007). La trama degli spettacoli viene costruita insieme al pubblico (teatro partecipante) e richiede oltre a una messa in gioco, un coinvolgimento totale, l'abolizione di ogni etichetta. L'artista fa del teatro uno strumento integrativo di relazioni sociali, crea rapporti con l'esterno e valorizza le qualità individuali dell'uomo in quanto individuo, riuscendo a mettere in ombra la malattia.

Per questo *Marco Cavallo* è comunicazione, come scrive Giuseppe Dell'Acqua (Dell'Acqua 2010) ed è per questo che viene ancora oggi citato come caposaldo di quella nuova visione del rapporto tra teatro, malattia mentale, psichiatria e istituzione.

Franco Basaglia e Giuliano Scabia sono stati i primi coraggiosi esploratori di questo sentiero, ma dopo la legge Basaglia la lotta concreta, contro le mura reali del manicomio, si è trasformata in una lotta sotterranea, contro le mura invisibili della discriminazione nascosta sotto il vestito buono dell'integrazione.

> Ogni momento è mutamento. Nel 1972/73 era possibile fare un cavallo in manicomio perché c'era il manicomio. E dopo? (Scabia 2010, p. 13)

Nonostante la difficoltà, nei decenni successivi, Scabia non ha mai abbandonato questo tema e il teatro nei luoghi del disagio psichico viene da lui ciclicamente riaffrontato e riconsiderato. Ogni esperienza si affaccia in un contesto sociale mutato, diverse appaiono le necessità e diverse sono le modalità d'intervento.

Di recente Scabia ha tracciato il filo conduttore del suo percorso tra teatro e follia, raggruppando note, riflessioni e pensieri nel saggio *Cavalli di luce sul*

sentiero che compare all'interno del volume *La luce dentro. Viva Franco Basaglia,* dedicato allo spettacolo realizzato con Claudio Misculin, che ripercorre la prima esperienza triestina.

Ripropongo qui di seguito, da un'altra prospettiva e ricorrendo alla vasta bibliografia documentaria e critica, una breve panoramica analitica delle tappe percorse dall'artista nell'incontro e dentro i luoghi del disagio psichico.

Nel 1977, in occasione del 3° Réseau Internazionale di Alternativa alla Psichiatria[4], il teatrante torna a Trieste chiamato da Giuseppe Dell'Acqua[5]. La legge 180 non è ancora stata varata, ma a Trieste i Centri di Salute Mentale, come quello di Barcola, hanno già sostituito le strutture manicomiali. Occorre far fronte quindi ad un nuovo tipo di bisogno: il progetto deve mettere in evidenza l'altro polo del cambiamento: quello medico, psichiatrico, infermieristico, assistenziale. Sono infatti gli operatori a dover dimostrare la possibilità e la volontà di un cambiamento nella concezione della malattia mentale. Solo in questo modo lo sfondare il muro da parte dei folli può trasformarsi da episodio isolato in un progetto concretizzabile di cambiamento. In questo contesto nasce l'esperienza del Teatro Vagante di Barcola, con *Cantastorie.* Il laboratorio perde il carattere di universalità che caratterizza *Marco Cavallo* ed è territorialmente indirizzato. La tipologia d'intervento è opposta a quella adottata qualche anno prima: i degenti sono esclusi dalla preparazione dell'evento, l'esperienza laboratoriale degli operatori, che dura una quindicina di giorni, si basa sulla stesura di un insieme di storie vere, che spiegano i metodi e i modi del lavoro quotidiano, supportate da balli, canzoni, spettacoli di burattini…

Se con *Marco Cavallo* era stata approfondita la ricerca delle potenzialità espressive individuali come strumento di riqualificazione personale, qui dominano le

[4] «Dal 14 al 17 settembre 1977 il Parco di San Giovanni ospita il 3° Réseau Internazionale di Alternativa alla Psichiatria: "Il circuito del controllo, dal manicomio al decentramento psichiatrico. Ideologia e Pratica". Vi partecipano più di 4000 persone: 'curanti' e 'curati', giuristi, insegnanti, architetti provenienti da tutto il mondo. Gruppi che già lavoravano nel territorio e quelli impegnati in esperienze di distruzione del manicomio come i triestini e gli aretini.
È stato un momento di confronto talvolta difficile sulle politiche di trasformazione istituzionale. Furono individuati otto temi: sistemi di controllo psichiatrico e psicologico; esperienze sindacali sull'ambiente; psichiatria e enti locali; dalla domanda psichiatrica alla lotta sociopolitica; gli 'psichiatrizzati' contro l'emarginazione; psichiatria e problemi giuridici; mezzi di contenzione, psicofarmaci e psicochirurgia; psichiatrizzazione dell'infanzia; alternativa alle istituzioni."
"Un tendone da circo avrebbe fatto da sede alle assemblee plenarie. Altri spazi - dal teatro ai reparti, alla direzione, ai Centri esterni, come nel caso di Barcola - avrebbero ospitato i lavori delle sessioni tematiche. Moltissimi giovani si accamparono con le loro tende nel parco dell'ospedale. Il colpo d'occhio era stupefacente» (Dell'Acqua 2007, pp. 232-234).

[5] Giuseppe Dell'Acqua, psichiatra, oggi direttore del DSM di Trieste, vive ed opera in questa città simbolo della lotta contro la psichiatria da più di 35 anni. Dal '71 ha lavorato al fianco di Basaglia e ha più volte collaborato con Giuliano Scabia per la creazione di spettacoli e laboratori a favore di una nuova integrazione della psichiatria nella società. Ha scritto *Non ho l'arma che uccide il leone,* sulle trasformazioni avvenute all'O.P.P. di San Giovanni negli anni di Basaglia e *Fuori come va? Famiglie e persone con schizofrenia.*

motivazioni relazionali-comunicative che si concretizzano nei tre giorni in cui vengono percorse, insieme agli utenti, le strade dei quartieri triestini collegati al C.S.M.

> un momento quasi giocoso in cui il cambiamento orgogliosamente avvenuto all'interno del manicomio di Trieste è cantato, urlato. Peppe Dell'Acqua e Giuliano Scabia, insieme a tutta l'equipe e agli utenti del San Giovanni, cercano un linguaggio capace di trasmettere la tensione trasformativa di quel periodo, convinti che la scrittura di saggi e la partecipazione ai convegni siano linguaggi propri dell'istituzione. La risposta nasce durante le ore passate nei laboratori creativi di pittura e scrittura: un Teatro Vagante che ogni settimana raggiunge le strade, i cortili, le fabbriche di Trieste e si racconta attraverso la voce dei cantastorie e le canzoni corali (Frisaldi 2008).

I solchi tracciati da quest'esperienza restano impressi anche nella pellicola di Amedeo Fago del 1977, *Se ho un leone che mi mangia il cuor*.

Il terzo intervento di Scabia nell'ex Ospedale Psichiatrico di Trieste risale al 1985, quando la struttura è già molto attrezzata[6]: contiene laboratori di pittura, teatro, grafica, sartoria, musica… sicuramente questo attivismo fa sì che la partecipazione alla costruzione dello spettacolo sia numerosa sin dai primi incontri, cui partecipano una sessantina di persone fra operatori, medici, matti, tossicodipendenti, carcerati con permessi speciali, un pittore e il gruppo teatrale Velemir[7] condotto da Claudio Misculin e dalla psicologa Angela Pianca.

Alla rappresentazione dell'avventura di *Marco Cavallo*, proposta da Beppe Dell'Acqua, viene preferito *Cinghiali al limite del bosco,* un testo che Scabia aveva scritto pochi anni prima per la compagnia Assemblea Teatro, in occasione di un

[6] Nel 1985 i Centri di Salute Mentale diffusi nel territorio hanno sostituito l'Ospedale Psichiatrico di S. Giovanni da diverso tempo. Lo spazio liberato è diventato luogo di riferimento per i giovani, per i DSM della città, per le Cooperative finalizzate, uno spazio comunitario dove dominano il rispetto della diversità, l'ascolto e la valorizzazione della dignità individuale. In esso, iniziando da *Marco Cavallo,* proseguendo con *Cantastorie,* hanno avuto luogo diversi laboratori e attività ricreative quotidiane, portate avanti con coraggio ed energia da coloro che non volevano che ognuno tornasse a rinchiudersi nel proprio ruolo, di medico, di matto, di cittadino indifferente.

[7] Il laboratorio di artigianato teatrale nasce nel 1983 ed è legato al Dipartimento di Salute Mentale, fa parte dell'associazione F. Basaglia, «impegnata nel dare voce e valore a forme di emarginazione culturale che non trovano spazio per esprimersi attraverso i soliti canali istituzionali, ma non per questo meno importanti e vitali» (Scabia 1985). Partecipano al laboratorio utenti dei Centri di Salute Mentale, operatori psichiatrici e giovani attori triestini.
Il gruppo non si propone come gruppo di animazione, né come gruppo di terapia. È consapevole della terapeuticità del teatro come strumento d'espressione della soggettività ed è consapevole che questo esula dai ruoli sociali e accomuna utenti, artisti, cittadini… tutti riuniti intorno al focolare del teatro.

progetto di teatro nelle scuole a Prato[8]. Rispetto agli interventi precedenti, che nascevano da scritture collettive e avevano come obiettivo l'integrazione all'interno dello spazio urbano e la condivisione con gli abitanti del territorio, ora si parte da un testo già strutturato, con lo scopo preciso di partecipare al Festival Internazionale del Teatro Ragazzi, a Muggia. L'intento di fondo resta, come in precedenza, la necessità di comunicare un messaggio socialmente utile: la malattia mentale non è un male a noi estraneo o incontrastabile, tutti possono rischiare di imbattersi in essa, ma solo se si combatte l'indifferenza si riesce ad aiutare chi vi si trova intrappolato… e questo lo impariamo osservando sul palcoscenico la lotta feroce, saggia e astuta, ma anche amorosa che è la vita.

Lo spirito partecipativo della festa e del corteo si trasforma in questa esperienza, strutturata in forma di messinscena, in uno stratagemma scenico. Gli spettatori vengono incaricati di sorreggere gli alberi del bosco... gli spettatori sono il bosco, e il bosco è il luogo "dove nascono le immagini", la metafora del luogo fisico e onirico dell'infanzia. E ancora una volta attori, sani e matti risultano indistinguibili.

Molti anni dopo (1997), per una serata-spettacolo in memoria di Franco Basaglia tenutasi a Trieste, Scabia scrive e recita *Lettera ai cavalli di Trieste,* un monologo che racconta la pazzia dei cavalli, ovvero la pazzia degli uomini che vedono le cose in modo diverso e per questo vengono discriminati, nascosti, convinti di non saper volare (Scabia 2010a).

Tra il 2002 ed il 2003 Scabia entra in relazione con una nuova istituzione totale: l'Ospedale Psichiatrico Giudiziario (OPG) di Montelupo Fiorentino, che insieme al Teatrino dei Fondi, attivo nel territorio, organizza il festival di Muro Fiume[9] e chiede all'artista di poter realizzare un cavallo da esporre sulle mura. Scabia propone di cercare un nuovo personaggio per esplorare la situazione di limite e di confine del manicomio criminale: non un simbolo in prestito ma un nuovo protagonista, rispondente alle specifiche necessità di liberazione, rabbia e lotta all'isolamento della popolazione dell'OPG[10]. Nasce così il drago di Montelupo, e il 16 maggio 2003,

[8] Negli anni '80 la memoria di *Marco Cavallo* è ancora molto viva, forse Scabia preferisce lavorare su un nuovo testo perché sente che il terreno è fecondo ed è possibile continuare sulla linea del teatro di lotta e d'azione. È quando l'entusiasmo e la consapevolezza scemano che occorre soffermarsi a ricordare il passato per trarne l'insegnamento e la forza.

[9] Durante il festival si tiene anche il convegno intitolato "Psichiatria da slegare", in cui i direttori degli OPG italiani ancora esistenti (Aversa, Napoli, Barcellona Pozzo di Gotto a Messina, Castiglione delle Stiviere a Mantova, Reggio Emilia, Montelupo Fiorentino) discutono sul senso del loro lavoro e sui possibili percorsi di salute, cercando una strada che, tra assistenza e sorveglianza, conduca al reinserimento sociale del malato (Marchiori 2003).

[10] Al momento dell'intervento di Scabia gli OPG riproducono il peggio dei manicomi e delle carceri: in essi sono ancora in uso i letti di contenzione, spesso gli internati sono seguiti anche nei bagni, permane l'obbligo di pulirsi autonomamente le stanze anche quando non sono in grado di farlo, le

durante la festa finale, lo spettacolo *Il Drago di Montelupo incontra Marco Cavallo* mette in scena un incontro tra i due pupazzi giganti, con le pance piene di speranza.

> Marco è il simbolo dei matti liberati dalla "legge Basaglia", il Drago, che ha i denti d'oro e un corno sul muso, vorrebbe "portare la giustizia e la libertà", ma il suo compito è molto difficile, perché i suoi fedeli di Montelupo sono delinquenti, e scontano la loro condanna in un manicomio criminale (Zincone 2003).

Durante l'incontro i matti\ospiti provenienti da Trieste raccontano la terapeuticità della liberazione di Basaglia e Beppe Dell'Acqua, insieme a loro, narra la storia di Marco Cavallo, rivivendola in prima persona. Poi si sfondano nuovamente le porte e Drago e Marco Cavallo, la banda dei Fiati Sprecati, utenti, internati, medici, guardie, anziani, bambini, uomini del convegno occupano le strade con la loro irruente forza liberatoria (Scabia 2010a).

Il Drago rappresenta per gli internati dell'OPG ciò che *Marco Cavallo* ha rappresentato tanti anni prima per gli abitanti del manicomio di S. Giovanni: un momento di apertura verso l'esterno, segno evidente della necessità di superamento dell'alienazione e dell'isolamento. I "matti", allora come adesso, partecipano attivamente, raccontano le proprie esperienze, cantano, ballano, recitano; manifestano la volontà di confrontarsi con l'esterno, di comunicare le loro sensazioni e di recuperare la normalità delle azioni e dei sentimenti. Altrettanto fanno i direttori, il personale, gli operatori. Ancora una volta, almeno per una volta, si dimenticano le divisioni e le mura dell'imponente struttura si aprono. Si rivive e si amplia l'esperienza di Trieste, si riattualizza il dibattito sulla malattia mentale e sui modi per curarla, ci si addentra con grande leggibilità, sul piano simbolico e teatrale, verso un tema che dalla legge Basaglia era rimasto emarginato: quello dell'Ospedale Psichiatrico Giudiziario, con l'auspicio di un suo futuro superamento[11]. Così come *Marco Cavallo* aveva originato diverse iniziative e laboratori permanenti presso l'OPP di San Giovanni, il percorso attivato con il festival di Muro Fiume ed il *Drago* di Montelupo porta alla creazione di un gruppo di riabilitazione esterno all'istituto, "La casa del Drago" e di un gruppo teatrale, "La compagnia del Drago", che realizza spettacoli di giocoleria ('Il Drago di Montelupo' 2007).

---

spese per la loro alimentazione quotidiana devono essere inferiori ai due euro…*Ibidem.* Oggi forse qualcosa sta iniziando a cambiare, ma la strada per la creazione di centri di detenzione, sia per persone dichiarate malate di mente che per persone sane, in cui vengano rispettati i diritti fondamentali dell'uomo è ancora lontana.

[11] Per ulteriori approfondimenti si veda Scabia, Cantini 2004, che raccoglie la memoria di tutta l'esperienza.

Nel 2007 Beppe Dell'Acqua bussa nuovamente alla porta di Giuliano Scabia con una proposta teatrale: rappresentare un breve testo radiofonico di Gianni Fenzi, attore e regista che ha descritto in *Passeggeri a Trieste. La luce dentro*, il personaggio di Franco Basaglia al tempo di *Marco Cavallo.* Alla realizzazione partecipa anche l'Accademia della Follia di Claudio Misculin[12].

Ricorda Scabia ('Il Drago di Montelupo' 2007, p. 30):

> Avevo conosciuto Fenzi allo Stabile di Genova, tanti anni fa, quando ho fatto *Zip* con Carlo Quintucci, nel 1965. Non sapevo che lui ci fosse stato all'uscita di Marco Cavallo. Non me n'ero accorto, c'era così tanta gente. È anche per questa strana coincidenza d'anima che ho accettato, con gioia, di curare la messa in scena e la drammaturgia de *La luce dentro* insieme a Claudio Misculin [….]. Penso che Gianni sia stato contento che sul suo testo ci sia stata una così bella avventura – e di essere risorto a Trieste, insieme al cavallo azzurro, nell'Accademia della Follia […]. Dalla luce di dentro siamo stati tutti illuminati. Questo è stato uno dei sentieri che ho percorso con la poesia e col teatro – quello per cercare di capire il male della mente e la possibilità di avere gioia – qualche volta.

Il testo di Gianni Fenzi è quasi un collage di frasi di Basaglia, Artaud, Marco Cavallo, Saba e altri, accostate con intelligenza in un dramma brevissimo che ripercorre, per lampi, l'apertura e la chiusura del manicomio. Nello spettacolo vengono ad esso aggiunte altre voci e presenze: i canti e le coreografie inventati per *Marco Cavallo* e l'unico video che ha ripreso il suo nascere; le poesie di Alda Merini, una delle quali è esplicitamente dedicata a Basaglia; alcuni canti triestini; due prologhi, uno di Dell'Acqua e uno di Misculin, e ancora la poesia della rondine di Scabia; le storie di "matti" narrate da Dell'Acqua; *La testa non entrava* e altre canzoni danzate inventate da Misculin. (Scabia 2010b)

Recuperare l'esperienza di Basaglia non costituisce una ripetizione, non annoia, e non appare neppure anacronistico o commemorativo. I manicomi sono chiusi, Marco Cavallo si è battuto al fianco di Drago per gli Ospedali Psichiatrici Giudiziari… per cosa lotta ora il cavallo azzurro, dove può trovare altri muri da abbattere? Scabia e Misculin lo raccontano in questo spettacolo: Marco Cavallo lotta per ricordare il valore della dignità umana, per invitare a riflettere sui rapporti tra teatro, salute mentale, cura e cambiamento, per dare la possibilità a coloro che

[12] Claudio Misculin (1954), attore e regista, ha lavorato all'interno dell'ex ospedale psichiatrico di Trieste nel periodo in cui Basaglia ne abbatteva le mura; da dentro ha fondato il suo primo gruppo nel '76 partecipando alla costruzione di quella idea che poi diventerà la Legge 180. Nel 1992 fonda l'Accademia della Follia (Pozzi, Minoia 1999).

hanno delle diverse risorse affettive ed espressive di mettere in gioco le proprie capacità.

Si deve fugare il concetto di normalità, non combattere contro il diverso, sia che sia esterno o interno a noi. Da questo pensiero deriva la frase un po' provocatoria pronunciata da Scabia al IX Convegno Internazionale dei Teatri delle Diversità tenutosi a Cartoceto (2009): «la follia è ciò che di meglio ha da offrire l'uomo oggi», a cui Claudio Meldolesi fa eco esplicitando il ruolo del teatro in questo dibattito: «l'artista può offrirci la possibilità di aderire alla vita, ci restituisce la dimensione del molteplice» ('Idee e progetti' 2009).

Lo spettacolo ha fatto tappa a Trieste, Torino, Bologna, Puglianello, Benevento… spesso affiancato da conferenze, dibattiti ed altri spettacoli con al centro il tema della diversità, eppure Scabia, in una lettera ad Antonio Calenda del 2009, lamenta la mancanza di partecipazione e commenti da parte della critica. Sottolinea la durezza del lavoro preparatorio per lo spettacolo, nove mesi di prove appassionate e professionali, con veri matti, "a rischio", ovvero veri normali, precisi, allenati, che fanno teatro e vivono con esso….perché tacerne?

> Mi domando: hanno i colleghi che osservano il teatro la percezione di dover guardare al lavoro dell'Accademia (e delle cooperative analoghe in altri campi di lavoro) al di là della compassione per il disagio? O c'è ancora sotto sotto (e di ritorno) il pregiudizio durissimo a morire, nel profondo di ognuno (anche di me), che i matti sono matti e dunque lavoratori diversi, da non prendere troppo sul serio? Se così fosse mi chiedo dove vanno a finire tanti bei discorsi su Artaud, su *Marco Cavallo,* sulla follia eccetera eccetera. […] L'accademia, *La luce dentro,* io, chiediamo di essere valutati: e non in quanto disabili, ma in quanto nobilitatori del teatro. Non lodati: valutati, come qualunque spettacolo di "normali". Chi ha detto che il teatro è dei normali? È necessario farsi folli per capire la normalità. Per essere sani. […] Nel nodo teatro/normalità/follia c'è tutto: il perdere la testa (e il corpo), il ritrovarla, l'inventare gioia, il cercare lo star bene non solo dei matti ma dei normali, di tutta la società che oggi, dietro al profitto cieco, ha davvero perso il cervello, così instupidita e intontita, così paurosa della devianza, resa cupa e truffaldina dal crollo della politica, della *polis. La luce dentro,* per dono del breve testo di Gianni Fenzi, attore, ha un messaggio infinitamente profondo: che la luce, se non viene da dentro, non c'è. E che senza luce non si vede niente. […] Con l'Accademia della Follia, e Gianni Fenzi, Alda Merini, Franco Basaglia, Umberto Saba, Peppe Dell'Acqua e Claudio Misculin (tutti co-autori) abbiamo fatto ricerca di luce: anche per capire dove siamo e dove stiamo andando (Scabia, 2009, p. 48).

Recentemente lo spettacolo *La luce dentro* ha costituito l'evento conclusivo di due giornate di discussioni e spettacoli tenute al Teatro Metastasio di Prato e coordinate da Tihana Maravic, dove Giuliano Scabia ha svolto anche il ruolo di moderatore e di animatore culturale dell'incontro.[13] A Prato si sono incontrate con passione testimonianze di identità diverse impegnate nella psichiatria, nell'azione artistica, culturale e operativa all'interno del mondo dei "folli"; sono derivate nuove ragioni, nuovi stimoli e nuova vitalità per affrontare l'avvicinamento con la diversità e la sua integrazione; sono state riviste le antiche convinzioni e le idee guida, è emersa l'urgenza di ribadire l'attualità della figura di Franco Basaglia (Melani 2010). Scabia ha scritto che le due giornate di Prato dimostrano l'intelligenza del corpo collettivo, quando si desta e l'importanza che può assumere il teatro quando si fa pensiero, piazza e polis (Scabia 2010c).

Con i suoi frequenti interventi sull'argomento e la curatela de *La luce di dentro,* il teatrante intende certamente indicare la necessità di ritornare a focalizzare l'attenzione su un tema trascurato. Nel 1973 *Marco Cavallo* aprì a un nuovo tipo di cultura militante, sostituendo alle conferenze e ai dibattiti, percepiti come gli strumenti dell'istituzione, l'azione creativa. Oggi, che i muri che perpetuano la separazione sono più ideologici che fisici e che combattiamo la battaglia di un Don Chisciotte moderno, l'azione creativa da sola risulta insufficiente e occorre supportarla con la comunicazione in ogni sua forma e diramarla per raggiungere tutti gli strati della struttura sociale, per riuscire a riportare la luce, a fare luce da dentro, come direbbe Scabia.

L'autore

Sara Enrica Tortelli si è laureata con il massimo dei voti nell'anno accademico 2010/2011 presso l'Università degli Studi di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea magistrale in "Storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea". La sua tesi: *Il teatro nei luoghi del disagio psichico. Una storia italiana e alcune sue pratiche attuali*, inedita, è consultabile presso la Biblioteca del Dipartimento dei Beni Culturali e dello Spettacolo, sezione Teatro.

E-mail: dovavaisarabrown@yahoo.it

[13] *La luce di dentro. Interrogazioni sulla soglia: teatri, follie, scritture un progetto di Giuliano Scabia,* convegno coordinato da Tihana Maravic con il contributo della Regione Toscana, Teatro Metastasio, Prato, 26-27 febbraio 2010. Oltre a Giuliano Scabia e all'Accademia della follia, hanno partecipato attivamente all'evento Rezia D'Incà, Alessandro Garzella, Marco De Marinis, Giuseppe Dell'Acqua, Vito Minoia e molti altri.

Riferimenti bibliografici

Dell'Acqua, G 2007, *Non ho l'arma che uccide il leone*, *Trent'anni dopo torna la vera storia dei protagonisti del cambiamento nella Trieste di Basaglia e nel manicomio di San Giovanni,* Stampa Alternativa, Pavona (Roma).

Dell'Acqua, G 2010, 'Marco cavallo ovvero della comunicazione'*,* in *La luce dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all'Accademia della Follia,* a cura di G. Scabia, Titivillus, Corazzano (Pisa).

De Marinis, M 1983, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta,* Usher, Firenze.

'Il Drago di Montelupo Fiorentino riabilita e aiuta a star meglio' 2007, *Teatri delle Diversità,* n. 43, pp.12-13.

Frisaldi, E 2008, 'Riprese dal manicomio. Gli ospedali psichiatrici raccontati nelle immagini di film e documentari'*,* in *Trent'anni di legge Basaglia,* 13 maggio, dossier tratto da <http://jekyllarchive.sissa.it/index.php?document=848>.

Garavaglia, V 2007, *Teatro, educazione, società,* Utet, Torino.

'Idee e progetti originali nati al IX Convegno Internazionale' 2009*, Teatri delle Diversità,* n. 48, pp. 31-32.

Marchiori, F 2003, 'Marco Cavallo al galoppo per ricordare Franco Basaglia'*, Teatri delle Diversità*, n. 26-27, pp. 29-30.

Melani, S 2010, 'La luce di dentro'*,* in *La luce di dentro. Interrogazioni sulla soglia: teatri, follie, scritture un progetto di Giuliano Scabia,* dossier non pubblicato sul convegno coordinato da Tihana Maravic con il contributo della Regione Toscana, Teatro Metastasio, Prato, 26-27 febbraio 2010.

Scabia, G 1976, *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico,* Einaudi, Torino.

Scabia, G 1985, *Tre volte cinghiali al limite del bosco,* Quaderno di drammaturgia n. 3, Università di Bologna, DAMS.

Scabia, G 1997, 'Marco Cavallo non abita più qui'*, Catarsi,* n. 3, pp. 13-14.

Scabia, G 2009, 'Perché i critici teatrali non si fanno folli, per un po'?'*, Teatri delle Diversità,* n. 48, p.48.

Scabia, G 2010a, 'Cavalli di luce su sentiero'*,* in *La luce dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all'Accademia della Follia,* a cura di G Scabia, Titivillus, Corazzano (Pisa).

Scabia, G (cur.) 2010b, *La luce dentro. Viva Franco Basaglia. Da Marco Cavallo all'Accademia della Follia,* Titivillus, Corazzano (Pisa).

Scabia, G 2010c, 'Metastasio, la luce di dentro e l'intelligenza del corpo collettivo, quando si desta', in *La luce di dentro. Interrogazioni sulla soglia: teatri, follie, scritture un progetto di Giuliano Scabia,* dossier non pubblicato sul convegno coordinato da Tihana Maravic con il contributo della Regione Toscana, Teatro Metastasio, Prato, 26-27 febbraio 2010.

Scabia, G & Cantini, P 2004, *Il Drago di Montelupo. Cronaca del teatro e dello storico incontro fra il Drago e Marco Cavallo,* Titivillus, Corazzano (Pisa).

'Il teatro dell'eccesso, ovvero il soggetto ricomposto, intervista a Claudio Misculin' 1999*,* in *Di alcuni teatri dalla diversità,* E Pozzi, V Minoia, ANC, Cartoceto (Pesaro-Urbino).

Zincone, G 2003, 'Il Matto, il Cavallo, il Drago di Montelupo'*, Corriere della Sera,* 21 maggio.

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Marco Mirabile

Il "muro bianco" del capitale. Storie di respingimenti e di restrizioni dagli scritti di Mike Davis

Abstract

In questo intervento si intende riflettere su alcune questioni affrontate nel decennale lavoro giornalistico di Mike Davis, che è anche in senso stretto un lavoro politico e culturale, in cui vengono coinvolti i saperi della sociologia, dell'urbanistica, della teoria politica e della storia delle idee.
Nella prima parte si raccontano le forme di esclusione di neri (minoranza afroamericana) e latinos (immigrati latinoamericani) nella realtà nordamericana. Attraverso alcune imprescindibili premesse di carattere generale, si giunge al caso emblematico di Los Angeles, al fenomeno del "muro bianco", del "razzismo residenziale", dove il tema della "esclusione" descrive la condizione dei "nemici" che, fin dai primi anni del Novecento, sono ritenuti da gran parte dei residenti caucasici una seria minaccia alla convivenza e al valore immobiliare del quartiere. La straordinaria riflessione teorica implicata in quest'argomento ha reso di fatto necessario uno svolgimento dal taglio empirico e circoscritto.

This contribution reflects on some of the issues raised in the research work of Mike Davis. His reporting over a ten year period provided an important cultural and political commentary on American cities, combining insights from sociology, urban planning, political theory and the history of ideas.
The first part of the essay explores the different forms of exclusion of certain minorities, such as the blacks (African Americans) and latinos (immigrants from Latin America) that were part of the quotidian reality in the United States. The focus, in the second part, is on an emblematic case from Los Angeles, namely the phenomenon of the "white wall", or that of "residential racism". In this context, the theme of "exclusion" identifies the existence of "enemies" who, from the beginning of the 20th century, were considered by a substantial part of white residents to be a serious threat to both cohabitation and to the real estate valuations of a residential district. This delicate argument raises a number of further theoretical reflections which require tailored empirical investigations.

Mike Davis (1946) è nato in Irlanda, per un lungo periodo è stato camionista, sindacalista, e poi attivista del movimento contro la Guerra in Vietnam. È giunto all'università per caso, grazie a una borsa di studio avuta dopo la presentazione di alcuni scritti dedicati a Los Angeles, contenenti le caratteristiche che hanno reso famosi i suoi studi. In particolare l'attenzione alla "cultura di massa", con il vivo interesse per il genere noir, i fumetti, il cinema e la cultura orale. Il suo contributo più significativo, *La città di quarzo* (1993), si apre infatti con l'avvincente racconto di un sopravvissuto a un esperimento ottocentesco condotto da alcuni socialisti utopisti per

dare vita a una città ideale a ridosso del deserto californiano: un tentativo maldestro e votato alla sconfitta, anche se, come una vecchia talpa, quell'idea di uguaglianza e di rapporto armonico con la natura è frequentemente ritornata nei movimenti sociali, sindacali e politici che hanno segnato la vita californiana per tutto il Novecento (Vecchi 2004, p. 7).

Nel suo decennale lavoro di ricerca Davis ricostruisce la storia dei "confini metropolitani" negli Stati Uniti, confini che hanno il preciso scopo di impedire ogni possible contatto tra due mondi che vogliono restare separati, quello della cosiddetta maggioranza *wasp* (*white anglo-saxon protestant*) e le popolazioni di colore, latinos e neri. Qualcosa che salda espedienti urbanistici tipicamente moderni al muro di Berlino, Haussmann a Speer, con il ricorso a tutto un repertorio di muri, recinzioni, cul-de-sac, impasse, check-point che si inseriscono esattamente nei punti in cui la distinzione deve essere rafforzata: gli spazi pubblici, i parchi, le biblioteche, le piazze, i centri commerciali, e soprattutto i quartieri delle residenze monofamiliari. Secondo Davis ogni metropoli nordamericana contiene i segni e le trasformazioni che la presenza latina le ha impresso. Se esistesse un filo rosso su cui riannodare il percorso dello studioso, la particolare prospettiva archeologica in base alla quale ricostruire le trasformazioni urbanistiche e sociali della realtà statunitense, questo consisterebbe nella capacità di restituire una vera e propria storia del presente urbano attraverso le diverse forme e i significati assunti dalla paura, il nesso circolare che salda allarme sociale e militarizzazione del territorio.

In realtà questa "grande muraglia" del capitale si snoda ben oltre i limiti urbani delle metropoli nordamericane: separa alcune dozzine di paesi ricchi dalla maggioranza povera della terra, e con i suoi dodicimila chilometri di confini terrestri cinge la metà del pianeta. Sono barriere parzialmente visibili dallo spazio, come i tradizionali bastioni nel confine tra Messico e Stati Uniti, dove i controlli sulle frontiere avvengono anche dal mare e dal cielo. E oltre ai confini geografici è necessario prendere in considerazione la complessa questione dei confini digitali. Insomma, rispetto ai disperati che migrano alla ricerca di condizioni migliori, il "muro bianco" del capitale non è meno micidiale della vecchia cortina di ferro: l'era di mobilità fisica e virtuale annunciata nel 1989 dopo il crollo del muro di Berlino non si è verificata in modo integrale (Davis 2004, p. 61). Mentre imprese e finanza agiscono in una dimensione globale, nelle strade di mezzo mondo si verificano violenti particolarismi, e si affrontano con ogni tipo di arma, reale o simbolica.

La risposta culturale a tutto questo è oscillata tra stupefazione, paranoia ("attenzione ai nuovi barbari"), e la frenetica reinvenzione di nazioni, identità, "etnie", radici, con la relativa costruzione di "rassicuranti" confini fisici o virtuali. Si alzano muri per tenere alla larga i nuovi poveri senza fissa dimora, quei disperati che

cercano lavoro dove possono trovarlo, magari a tremila miglia da casa. Non si tratta solo di muri veri e propri, come la barriera elettrificata che protegge il sud della California dagli immigrati latinoamericani, ma soprattutto giuridici, politici e culturali (Dal Lago 1996, p. 4). E lo scopo di questi muri non è più il controllo di un territorio specifico, ma la capacità di regolare e ribadire differenze provenienti dall'esterno, anche quando queste differenze risiedono da tempo dentro gli spazi che quel confine delimita.

Non a caso sono proprio i luoghi più esposti a un rapido cambiamento dei propri assetti precedenti quelli da cui promana la richiesta di una certificazione identitaria. È l'accelerazione stessa delle trasformazioni che sembra creare una situazione di costante minaccia. Che questo sentimento di minaccia si traduca poi nell'aggressiva richiesta di difesa dei propri spazi e dei propri diritti è cosa con la quale si deve confrontare lo spazio della sfera pubblica. Il trauma delle identità perdute o incerte, che caratterizza come segno indelebile la lacerazione delle realtà sociali occidentali, produce un singolare effetto simile al motivo di tante mitologie: lo smembramento e il successivo rito di ricomposizione dei frammenti della membra disperse. È quello che spiega Davis nell'analisi degli spazi suburbani delle metropoli nordamericane e di Los Angeles in particolare. Con intensità diverse e difficilmente omologabili, le molte fratture parlano tuttavia dello stesso processo: il divenire della realtà urbana e sociale degli Stati Uniti come frutto di queste carni lacerate (Villani 1997, p. 48).

La questione è ampiamente dimostrata dalle esperienze letterarie e artistiche degli ultimi vent'anni, soprattutto nella questione dei migranti latinoamericani, dove l'immagine del "confine" che ne vien fuori è lontana da qualsiasi giustificazione "postmodernista": non condizione che avvolge liricamente l'esperienza del viaggio verso il "benessere", ma luogo di morte. Questi confini, intesi come linee che istituiscono e riproducono differenze, anziché dissolversi in una dimensione estetica, in poetica del nomadismo, letteralmente si moltiplicano. Da banale fattore geografico di demarcazione territoriale diventano barriere militarizzate, come appunto i presidi tra San Diego e Tijuana, e come tutte quelle operazioni di *law enforcement* delle città americane, dalla New York di Giuliani alla Chicago di Daley, segni del doppio legame che salda militarizzazione e idea di "sicurezza", come se la paura avesse bisogno di una rappresentazione per poter essere incoraggiata.

La frontiera tra Messico e Stati Uniti è varcata ogni anno da cinquecentomila migranti, ed è diventata un luogo-simbolo per l'enorme quantità di latinoamericani caduti durante l'attraversamento. Oggi questo ingombrante confine tra ricchezza e povertà, tra sogno e bisogno, è tanto assente nell'immaginario della comunità internazionale quanto è stato presente, a suo tempo, il muro di Berlino. In certi punti della frontiera, per esempio vicino a San Diego, si presenta come un vero e proprio

muro di cemento. Spesso si trasforma in una barriera di legno e metallo, con l'aggiunta di filo spinato o elettrificato. Nelle zone più desertiche e inospitali è una successione di barriere reali e barriere virtuali: tratti di confine sorvegliati da telecamere e sensori, a loro volta monitorati da guardie di frontiera (Luzzato 2009).

A questo proposito è interessante citare la critica ideologica mossa dall'artista Marcos Ramirez Erre (1961), che alla biennale del Whitney Museum del 2000 presenta l'opera *Stripes and fence forever (homage to Jasper Johns)*, una bandiera americana costruita interamente con pezzi di filo spinato e ferro arrugginito, materiali di scarto sottratti alla linea lunga duemila chilometri che recinta il confine militarizzato tra Stati Uniti e Messico. Il riferimento, esplicito, è alla famosa bandiera a stelle e strisce dipinta negli anni Sessanta da Jasper Johns, che assume in questo caso un valore doppio, ironico e allusivo, politico e polemico. L'artista messicano riprende la sovversione di Jasper Johns e la moltiplica all'infinito: non solo rappresenta in modo sporco un'immagine sacra svuotandola di ogni epos, riducendola a straccio logoro, banalizzandola, ma le restituisce un discorso attraverso l'immagine potente della riappropriazione di un simbolo odiato e subìto, con visione immediata, capovolta, quella visione di chi guarda gli Stati Uniti dal punto di vista dei latinos, appunto. Così la bandiera finisce per assorbire il miraggio, l'urgenza, l'ostacolo e il rifiuto che quel confine rappresenta e oppone a ogni sguardo da sud.

Sempre Erre realizza un lavoro ancora più diretto: *Toy-an horse y Troyan horse* (1997) un cavallo di Troia a due teste posto esattamente sul confine tra Tijuana e San Diego, "resort" ironico per gli immigrati irregolari (i *wet-back* o "schiene bagnate", così definiti con disprezzo dai bianchi del sud della California), una sorta di attuale Lampedusa nella complicata questione dell'immigrazione nordafricana in territorio europeo. Qui gli immigrati sono lasciati in sospeso tra due direzioni cruciali, la diaspora e l'espulsione, trovano asilo politico e "decomprimono" la paura, il dolore o più semplicemente si riposano. Il cavallo-rifugio ha funzionato, innescando la scontata reazione della polizia di frontiera, sia messicana che americana, e provocando l'intervento del museo di arte contemporanea di Tijuana in difesa dell'opera e della sua fruizione immediata e politica (Davis 2004, p. 23; Vecchi 2000, pp. 7-8). Questi esempi sottolineano come siano attive le politiche culturali mosse dai latinos nei confronti della retorica americana, quella che vuole gli Stati Uniti come patria delle minoranze, dove l'opposizione tra maggioranza "bianca" e minoranze latine è insidiosamente intesa come vera e immutabile.

In realtà la rivoluzione demografica e sociale degli ultimi anni ha dimostrato il contrario: a Los Angeles i latinos sono già maggioranza assoluta della popolazione, e la lingua spagnola è diventata di gran lunga la più parlata. Insomma le trasformazioni hanno delineato un nuovo paesaggio culturale e sociale, hanno sottratto alla

rappresentazione statica che contrappone una cultura egemone ad altre culture minori, impermeabili e centripete. Queste trasformazioni descrivono prima di tutto un continuo, faticoso e incessante aggiramento di confini, quei rassicuranti confini ideologici e materiali di cui si sono dotati gli americani nel tentativo di salvaguardare i propri interessi economici e di alleviare le proprie antiche paure.

Le cronache politiche dell'ultimo decennio evidenziano come queste paure siano alla base di numerose proposte repubblicane: i latinos e i sindacati hanno contestato duramente la politica di Bush Jr., basti pensare all'iniziativa di addestrare fino a un milione di sceriffi e poliziotti locali per operare il controllo sull'immigrazione. Alcuni di questi progetti politici repubblicani sono ricordati per la loro intrinseca ambiguità, come ad esempio l'annuncio "teatrale", alla vigilia del Summit delle Americhe, di offrire uno status temporaneo di ospite-lavoratore all'immigrato privo di documenti, interpretabile come un gesto di compassione se confrontato con le politiche spietate di Europa e soprattutto Australia. In realtà si è trattato di una combinazione di cinismo e crudele calcolo politico: la proposta infatti avrebbe legalizzato una sottocasta di lavoratori sottopagati ma senza l'estensione del meccanismo per ottenere la residenza o la cittadinanza (Davis 2004, p. 63). Inoltre l'offerta di legalità temporanea sarebbe anche stata occasione per far venire allo scoperto i lavoratori senza documenti: in questo modo il Dipartimento della Sicurezza Interna avrebbe avuto modo di identificarli, etichettarli e tenerli sotto controllo. Come una sorta di tampone nella crepa del grande "muro bianco" americano, un risanamento della falla per assicurare un controllo poliziesco ancora più sistematico e intrusivo sulla disuguaglianza umana (Davis 2004, p. 64).

Il caso specifico di Los Angeles. Il "razzismo residenziale"

Spesso nella letteratura la crescita urbanistica del sud della California suburbana è descritta come conseguenza di una crescita non pianificata: in realtà questo "mare metropolitano" di sovranità frammentate, locali e insulari è di fatto il risultato di una progettazione ben architettata: sia nella prima metà del Novecento, secondo i meccanismi che verranno tra poco esposti; sia nella seconda metà, quando una nuova ondata di proprietari attivisti lavora in stretta collaborazione con gli agenti immobiliari e i costruttori alla pianificazione postbellica della segregazione di classe e di razza nelle aree suburbane.

Prima di avviare un discorso storico sul "fenomeno Los Angeles", e in particolare sul caso riguardante i quartieri monofamiliari nella prima metà del

Novecento, Davis si preoccupa, non senza ironia, com'è tipico nel suo stile, di definire tre aspetti importanti.

Punto primo: a Los Angeles i proprietari immobiliari amano tantissimo i loro valori patrimoniali. Punto secondo: "comunità" a Los Angeles vuol dire omogeneità di razza, di classe, ma soprattutto di quotazioni immobiliari (le designazioni delle comunità, quali sono ad esempio le indicazioni stradali che in città identificano aree come "Canoga Park", "Holmby Hills", "Silverlake", non hanno uno statuto legale). Si tratta di una sorta di benefici concessi dai membri del consiglio comunale a gruppi di uomini d'affari che aspirano ad avere le loro aree differenziate. Punto terzo: il "movimento sociale" più potente nel sud della California è ancora oggi quello dei ricchi proprietari immobiliari, associati da fittizie designazioni di comunità o nomi di zona, assunti a difesa delle quotazioni degli immobili e dell'elitarietà del vicinato (Davis 1993).

Già da queste premesse Davis lascia intuire come la manipolazione locale da parte di gruppi di proprietari e cricche di affaristi in cerca di scappatoie, le *homeowners' associations* (HA), sia all'origine dell'assurda forma a incastro dell'attuale topografia del sud della California e della conseguente segregazione razziale lungo la vasta area metropolitana.

Agli inizi del Novecento Los Angeles è il primo esempio di metropoli divisa in distretti, riservati unicamente alle residenze monofamiliari più esclusive. Il mercato immobiliare locale si specializza nella creazione di ampie suddivisioni pianificate: insieme a un frazionamento elitario e a una severa normativa di suddivisione, gli atti di regolamentazione o contratti regolamentati, che «istituivano mandati e proibivano alcune forme di condotta da parte degli attuali e futuri proprietari» costituiscono «il metodo principale con cui i costruttori di comunità realizzavano i loro progetti e prospetti di pianificazione» (Weiss 1987, pp. 3-4). Gli obiettivi a cui questi atti di regolamentazione mirano in modo sotterraneo sono la sicurezza sociale, l'omogeneità razziale e la conseguente, ma non irrilevante, tutela del valore immobiliare dei quartieri. «Le regolamentazioni private includevano di solito articoli riguardanti, ad esempio, il costo minimo richiesto per la costruzione degli immobili e l'esclusione dalla loro occupazione di tutti i non-caucasici, eccetto che nelle vesti di domestici» (Weiss 1987, pp. 11-12).

Le HA prima citate rappresentano il sindacato di un'importante fetta della *middle-class*, e sono figlie di queste prime severe normative: sono proprietari immobiliari coalizzati in difesa di un interesse comune. Nella sua analitica ricerca storica Davis distingue due tipi di associazioni e spiega come le fonti necessarie per ricostruire la storia delle HA siano in realtà scarse: «L'assai scarsa letteratura accademica a riguardo è quasi interamente focalizzata sulla recente proliferazione

delle cosiddette “common interest homeowners associations” (CIHA), obbligatoriamente vincolate al condominio e alle unità di sviluppo pianificate. La HA tradizionale, occupandosi della protezione di proprietari di case isolate, monofamiliari (in genere prive della componente “proprietà comune” propria delle CIHA), ha una sua bibliografia solo ed esclusivamente negli studi sulle cause immobiliari. Benchè si tratti ormai di un aspetto caratteristico del paesaggio di Los Angeles, come anche delle frange suburbane delle altre città americane, ciò resta un oggetto invisibile nelle scienze sociali» (Davis 1997, p. 13).

Tuttavia sappiamo che durante la prima guerra mondiale gli atti di regolamentazione imposti dalle HA di zona sono redatti col preciso scopo di delimitare il mondo borghese isolato del Westside di Los Angeles, e al tempo stesso finiscono per creare un “muro bianco” intorno alla comunità nera di Central Avenue. Le informazioni che Davis raccoglie sulla costruzione di questo “muro bianco” di inizio Novecento, e di cui si parlerà nella parte seguente dell’articolo, sono ricavate dalla tesi di dottorato di J. Max Bond, intitolata *The Negro in Los Angeles*, e discussa nel 1936 alla University of Southern California.

Negli anni Venti le HA compaiono sulla scena politica come strumento della mobilitazione bianca contro i tentativi da parte dei neri di acquistare case al di fuori del ghetto: il margine sud di Central Avenue si scontra con il “muro bianco” all’altezza del Santa Barbara Boulevard. Dove le zone della metropoli non sono già legalmente vincolate da atti di suddivisione, i proprietari bianchi si coalizzano in “associazioni di protezione” al fine di creare “restrizioni di blocchi” definiti su base razziale. Alcuni gruppi di vicinato ottengono di potersi avvalere sia di atti di regolamentazione che di restrizioni di blocchi razziali. In questo modo il 95% del capitale immobiliare della città negli anni Venti è reso di fatto inaccessibile ai latinos e agli asiatici (Davis 1997, p. 14).

Per dovere di cronaca Davis cita l’aneddoto raccontato dalla sociologa Bessie McClenahan in uno studio del 1929 sull’agglomerato della University Addition, vicino alla University of Southern California: pare che l’arrivo di una sola famiglia nera a est di Building Avenue nell’estate del 1922 sia sufficiente a seminare il terrore di un crollo delle quotazioni immobiliari, sulla scia di un’imminente “invasione nera”. Di qui la tempestiva reazione dei bianchi, quella di dare vita alla “Anti-african housing association”, per l’attivazione di una campagna a favore di misure restrittive escludenti i non-bianchi dal gruppo di vicinato. Nonostante l’associazione patrocini anche opere pubbliche, come la pavimentazione stradale e la costruzione di scuole, il suo obiettivo principale è «la difesa del lager bianco tra Vermont e Budlong Avenue» (McClenahan 1929, p. 83).

Negli anni Trenta il “muro bianco” arriva fino al Vernon Boulevard: l’evoluzione industriale modifica l’assetto del corridoio di Central Avenue, distruggendo centinaia di case di neri e provocando il sovraffollamento demografico. Secondo quanto scritto da McClenahan, a ogni scorribanda nell’area residenziale esterna, gli acquirenti neri si scontrano con l’intolleranza dei possidenti bianchi. A volte succede perfino che i gruppi di protezione dei proprietari immobiliari vengano affiancati al vigilantismo del Ku Klux Klan: lo storico David Chalmers descrive i suburbi satellite di Los Angeles di quegli anni come un «fortunato territorio di caccia per il Klan» (Chalmers 1987, p. 118). Ma i neri di Los Angeles non si sottomettono in modo docile all’idea di essere cacciati dalle proprie case. Si racconta che all’inizio del 1924 i possidenti neri abbiano difeso le loro famiglie a mano armata (Anderson 1980, p. 70).

Negli anni Quaranta il “muro bianco” arriva fino a Slauson Boulevard: grazie alla complicità della Corte Suprema della California, che puntualmente trova neri, nativi americani e latinos risiedere abusivamente in blocchi protetti da restrizioni, i proprietari bianchi avviano più di cento processi contro acquirenti non bianchi, incluse celebrità di Hollywood come Louise Beavers e Hattie McDaniel. Affinchè i neri non si facciano illusioni sulla benevolenza del New Deal, la Federal Housing Authority di Roosvelt non solo dà il proprio consenso alle restrizioni, ma elabora una formula che suggerisce di includerle nei contratti di lottizzazione (Davis 1993, p. 137).

La questione razzista fomentata dal ricorso agli atti di regolamentazione da parte delle HA, nelle modalità che sono state illustrate sopra, continua almeno fino al 1948, anno in cui finalmente si intrometterà la Corte Suprema degli Stati Uniti con un decreto contrario alle clausole restrittive.

Il restrizionismo di quegli anni è soprattutto un affare lucroso. È stato calcolato che diciassette dollari su ogni venti di iscrizione, versati dai piccoli proprietari bianchi per aderire a una HA, si tramutano in profitto nelle mani degli organizzatori e delle alleate società per i diritti della proprietà. Anche il più grande studio legale di Los Angeles – la Gibson, Dunn e Crutcher – raccoglie generose ricompense grazie al suo costante servizio di lotta contro la liberalizzazione edilizia, per conto degli agenti immobiliari (Davis 1997, p. 16).

Durante la seconda guerra mondiale la scarsità di case inasprisce il conflitto razziale. Da sud-ovest si muovono diecimila operai di guerra neri, provocando tensioni all’interno del ristretto gruppo di abitazioni confinate nel ghetto di Los Angeles. Non appena i neri tentano di saltare il “muro bianco” comprando rifugi nelle periferie suburbane e rurali, subito si scontrano con una nuova ondata di ostilità da parte dei proprietari bianchi. Davis ricorre alle parole dello studioso Lawrence de Graaf per spiegare come la San Gabriel Valley sia nota soprattutto come roccaforte

del restrizionismo: «La segregazione residenziale restò saldamente serrata nei primi anni Quaranta, quando i proprietari bianchi garantirono ai soli occupanti bianchi la limitata dotazione di alloggi esterni alle aree abitate da negri, apponendo clausule restrittive di tipo razziale ai diritti di proprietà. In molte aree […] le associazioni per il "miglioramento delle abitazioni" condussero energiche campagne per apporre le clausule a tutte le strutture residenziali esistenti. Gran parte della San Gabriel Valley e di Pasadena furono perciò chiuse ai negri nel 1941» (Davis 1997, p. 16; De Graaf 1962, pp. 199-200).

Davis segnala anche il caso raccontato da Charlotta Bass, veterana del giornalismo nero: «All'epoca di Pearl Harbor gli abitanti bianchi dell'area di West Jefferson fecero causa per espellere cinque piccoli proprietari neri, mentre il Klan locale, a pochi isolati di distanza, bruciava croci con la scritta "Lasciate Slauson ai bianchi!"» (Davis 1997, pp. 16-17).

Si innalzano "muri bianchi" anche nell'immediato dopoguerra: le camere di commercio locali e le HA, appoggiate dalle imprese immobiliari, cercano di impedire l'immigrazione nera in tutta la parte occidentale della San Fernando Valley, dove intanto i bianchi del Southside fuggono alla ricerca di una nuova area suburbana da occupare. L'ingresso dei neri nel Westside continua a essere fermato dalle potenti imprese immobiliari della classe media con l'imposizione di contratti blindati. Anche in questi anni il livello di intolleranza, nonostante il pronunciamento della Corte Suprema prima citato, è ancora alto, basti ricordare il caso del cantante e pianista Nat King Cole, proprietario nell'esclusiva sezione di Hancock Park: i suoi ricchi vicini bianchi si rifiutano di rivolgergli la parola per più di un decennio, e bruciano croci sul suo prato in segno di protesta (Davis 1997, p. 23). Altri casi: la crescente presenza di neri nella vecchia città ferroviaria di Watts viene osteggiata dall'aggressiva South Los Angeles HA; sulla trentesima strada vien fatta saltare in aria una casa di neri, presumibilmente dal Klan; a Crenshaw, nel campus della University of Southern California, vengono bruciate delle croci, e i proprietari bianchi insorgono per la vendita ad acquirenti neri di case a est della settantunesima strada (Davis 1993).

Concludendo: la breve ricostruzione qui proposta mette in evidenza il ruolo giocato dai proprietari immobiliari nell'antico problema della lotta separatista tra *wasp*, latinos e neri: gli atti di regolametazione e le restrizioni di blocchi hanno fornito ai ricchi proprietari bianchi validi motivi per organizzarsi intorno alla "protezione" delle loro paure, dei loro valori immobiliari e dei loro stili di vita. E l'evidente conseguenza va ricercata nel netto dislivello delle quotazioni immobiliari tra le zone di inclusione e le zone di esclusione, e nell'irreparabile disastro urbanistico che ha portato inevitabilmente a una "pseudo-pianificazione" e a sempre più ampie divisioni razziali e di reddito. Nelle ricerche di Davis il "muro bianco" del capitale appare quindi come

storico presupposto sul quale si inserisce il destino dei latinos e dei neri nello scenario di poche speranze degli Stati Uniti.

L'autore

Laureato in Storia dell'arte presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Parma con una tesi sulle origini di Giulio Carlo Argan, attualmente svolge la libera attività di giornalista indipendente per pubblicazioni freepress e riviste specializzate, trattando argomenti di attualità, politica e cultura. Collabora in qualità di docente a contratto con la facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Parma per i corsi di Storia dell'arte contemporanea e Storia della storiografia architettonica e artistica; scrive saggi di presentazione sui linguaggi artistici delle nuove generazioni; organizza uffici stampa e pubbliche relazioni di mostre, festival ed eventi culturali; insegna Comunicazione e Strumenti espressivi a gruppi di studenti extracomunitari seguendo i progetti finanziati dalla Provincia di Parma; coordina la sezione di Parma dell'Associazione Luca Coscioni per la libertà di ricerca scientifica.

E-mail: marco.mirabile@virgilio.it

Riferimenti bibliografici

Alexander, RE & Bryant, D 1951, *Rebuilding a city: a study of redevelopment problems in Los Angeles*, Haynes Foundation, Los Angeles.

Anderson, EF 1980, *The development of leadership and organization building in the black community of L.A. from 1900 through World War II*, Century Twenty One Publishing, Saratoga, California.

Bauman, Z 2009, *Fiducia e paura nella città*, Bruno Mondadori, Milano.

Bond, JM 1936, *The negro in Los Angeles*, PhD Thesis, University of Southern California.

Chalmers, DM 1987, *Hooded americanism. The history of the Ku Klux Klan*, Duke University Press, Durham.

Dal Lago, A 1996, 'Dentro/Fuori. Scenari dell'esclusione', *aut aut*, n. 275, pp. 3-7.

Dal Lago, A 1996, 'Nonpersone. Il limbo degli stranieri', *aut aut*, n. 275, pp. 43-70.

Davis, M 1993, *La città di quarzo. Indagine sul futuro a Los Angeles*, Manifestolibri, Roma, pp. 134-139.

Davis, M 1996, 'Chi ha assassinato Los Angeles? La sentenza è pronunciata', *aut aut*, n. 275, pp. 103-128.

Davis, M 1997, 'La rivoluzione urbana' in *Geografia dell'espressione. Città e paesaggi del terzo millennio*, a cura di M Davis, Mimesis, Milano, pp. 11-23.

Davis, M 1999, *Geografie della paura. Los Angeles: l'immaginario collettivo del disastro*, Feltrinelli, Milano.

Davis, M 2000, *I latinos alla conquista degli Usa*, Feltrinelli, Milano.

Davis, M 2004, *Città morte: storie di inferno metropolitano*, Feltrinelli, Milano.

Davis, M 2004, *Cronache dall'impero*, Manifestolibri, Roma.

Davis, M 2006, *Il pianeta degli slum*, Feltrinelli, Milano.

De Graaf, L 1962, *Negro migration to Los Angeles. 1930-1950*, PhD Thesis, UCLA, Los Angeles.

Elia, C 2003, *Un muro tra due mondi. La frontiera di cristallo tra Messico e Stati Uniti*, Peace Reporter. Available from: <http://it.peacereporter.net/articolo/506/Un+muro+tra+due+mondi> [12 Dicember 2003].

Luzzato, S 2009, *Le barriere che non cadono. Quel muro messicano che separa il sogno dal bisogno*, Il Sole 24 ORE. Available from: <http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/dossier/Italia/2009/commenti-sole-24-ore/14-novembre-2009/muro-messicano-separa-sogno-bisogno.shtml> [14 November 2009].

Maronta, F 2009, *Pandemia: Usa-Messico, il muro debole*, Limes. Available from: <http://temi.repubblica.it/limes/pandemia-usa-messico-il-muro-debole/4198?h=0> [5 May 2009].

McClenahan, B 1929, *The changing urban neighborhood: from neighbor to night dweller*, University of Southern California, Los Angeles, pp. 83-107.

Negri, A 2009, *Vecchie e nuove barriere della nostra paura*, Il Sole 24 ORE. Available from: <http://www.ilsole24ore.com/art/SoleOnLine4/dossier/Mondo/2009/20-anni-dopo-caduta-muro-berlino/eventi/vecchie-nuove-barriere_PRN.shtml> [10 November 2009].

Petrillo, A 1996, 'L'insicurezza urbana in America', *aut aut*, n. 275, pp. 71-92.

Rahola, F 2000, 'Oltre il barrio' in *I latinos alla conquista degli Usa*, Feltrinelli, Milano, pp. 7-16.

Rykwert, J 2008, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città,* Einaudi, Torino.

Sobrero, AM 1992, *Antropologia della città*, La Nuova Italia Scientifica, Roma.

Villani, T 1997, 'Geografia dell'espressione' in *Geografia dell'espressione. Città e paesaggi del terzo millennio*, a cura di M Davis, Mimesis, Milano, pp. 41-48.

Vecchi, B 2004, 'Introduzione' in *Cronache dall'impero*, Manifestolibri, Roma, pp. 7-11.

Weiss, MA 1987, *The rise of the community builders: the american real estate industry and urban land planning*, Columbia University Press, New York.

Le immagini delle opere di Marcos Ramírez Erre, protette da copyright, sono visibili nel suo sito web ufficiale: <http://marcosramirezerre.com/>

RICERCHE DI S/CONFINE
Oggetti e pratiche artistico / culturali

Rita Messori

La porosità dei muri. Su alcune analogie tra Walter Benjamin e Maurice Merleau-Ponty

Abstract

L'idea di "porosità", che Benjamin propone in *Immagini di città*, bene esprime il rapporto non di opposizione ma di co-appartenenza tra categorie spaziali e temporali, sempre pensate in relazione al soggetto che le vive: fuori e dentro, esteriorità e interiorità, privato-pubblico, passato-presente-futuro. Tale co-appartenenza si realizza nel *passage*, luogo di elezione del *flâneur*, figura ambivalente della Parigi ottocentesca. Egli compie il passaggio dall'immersione, estetica, nel mondo di sogno del *passage*, al risveglio, in quanto recupero del passato "negato". A questo riguardo, non sono poche le analogie con Maurice Merleau-Ponty, a partire dall'utilizzo stesso del termine "porosità" in quanto immagine di una dialettica rivisitata, che esalta le ambivalenze della dimensione "estetica" o "pre-categoriale". L'esercizio di uno sguardo nuovo diviene necessario perché si possa, realizzando potenzialità inespresse del passato, recuperare la profondità del presente e aprire al futuro.

The idea of "porosity", proposed by Walter Benjamin in *Images of cities*, well expresses the concept of co-belonging, instead of being opposite, of spatial and temporal categories, always in relation with the subject experiencing them; in and out, exteriority and interiority, private-public, past-present-future. This co-belonging finds its realization in the *passage*, the chosen place of the *flâneur*, ambivalent figure of the nineteenth-century Paris. He moves from the aesthetical immersion in the dream world of the passage to the awakening, as a retaking of a "denied" past. There are several analogies with Maurice Merleau-Ponty, starting from the term "porosity" itself, as image of a revisited dialectic that magnifies the ambivalences of the "aesthetical" or "pre-categorical" dimension. Looking with new eyes becomes essential to bring back the depth of the present and to open to the future, fulfilling potentialities not expressed in the past.

Ma il muro a cui mi appoggio partecipa del segreto dell'ulivo, la cui chioma, come un serto tenace e poroso, lascia filtrare da mille varchi il cielo.
(Walter Benjamin, *San Gimignano*, in *Immagini di città*, p. 80)

Si dice che tra noi e gli altri c'è un muro, ma un muro che facciamo insieme: ognuno colloca la sua pietra nella cavità lasciata dall'altro. [...] Tutti coloro che abbiamo amato, detestato, conosciuto o solo intravisto parlano attraverso la nostra voce.
(Maurice Merleau-Ponty, *Segni*, pp. 42-43)

1. Ambivalenze della porosità

Nel Giappone sconquassato dal terremoto e spazzato dallo tsunami, uomini e donne si servono di resti di muri o di vetrate per richiamare una presenza della quale non si ha traccia. Questi spazi verticali, di pubblico accesso, sono tappezzati di foglietti, di cui non comprendiamo nulla se non il gesto che sta dietro la grafia complessa e controllata, percepita come un arabesco. Non appena cogliamo lo sguardo di chi vi cerca qualcosa, ci rendiamo conto di come quella grafia faccia essere il muro ciò che è, ne esprima delle potenzialità espressive prima tacite. Il muro attraverso una tappezzeria dal disegno casuale, diviene tentativo di tessere delle relazioni, di riannodare dei fili, di ricucire il presente al passato, perché si possa sperare in un futuro.

Il muro di un edificio non è semplice superficie, di esso si potrebbe dire quanto Simmel afferma della cornice: che separa e che unisce. Le storie interrotte divengono potenzialità inespresse e scavano nei muri, mettono allo scoperto una profondità, una memoria potenziale. I muri non delimitano lo spazio, semmai lo aprono, lo articolano, lo figurano: e in tal modo figurano il nostro presente, la nostra vita, intessuta di spazio e tempo. Sui muri in Giappone ciò che viene evocato è l'incontro. Quell'incontro cittadino solitamente vissuto come un incrociarsi distratto.

Come ci invita a pensare Merlerau-Ponty, soltanto quando il "contatto" viene direttamente compiuto, o mediatamente evocato dall'arte, la cosa ci appare nella sua stratificata costruzione di senso. La percezione stessa, in quanto sinestesica e cinestetica, è gesto espressivo che fa emergere un potenziale di senso. Nel nostro caso, lo scrivere o l'appendere un foglietto, il percorrerlo con lo sguardo leggendolo sono atti di una soggettività corporea che rivela nuove funzioni dell'essere muro. Funzioni che non vanno a sostituirsi alle precedenti ma che consentono di configurare diversamente e la cosa e il nostro modo di rapportarci ad essa (Merleau-Ponty, 1984, pp. 94-95). In questo «sistema di equivalenze» (Merleau-Ponty 1994, p. 222) vige la legge dell'ambiguità: la nuova figurazione di ciò che a noi percettivamente si presenta presuppone che si riveli una lacuna, uno scarto, cioè un'assenza; che il qui e l'ora lascino trasparire una storia sedimentata, di significati e di «usi della vita»; che la percezione del soggetto si inserisca in un orizzonte di relazioni, che l'identità del soggetto si costituisca in un tessuto di differenze in cui è "sensibilmente radicato". In una parola l'essere di percezione o "mondo estetico" è essenzialmente poroso.

«Ciò che c'è, è tutta un'architettura, tutta una "stratificazione" di fenomeni, tutta una serie di 'livelli d'essere'» (Merleau-Ponty 1994, p. 132). È la «deformazione coerente», è il principio poietico che agisce tra i livelli, insinuandosi nelle fessure fino ad aprire una breccia nel muro delle abitudini consolidate, a creare un movimento dialettico tra sedimentazione e innovazione, in cui si profila una nuova forma. Sia per Merleau-Ponty sia per Benjamin l'atto creatore passa attraverso una presa di distanza che può comportare un «olocausto», un «incendio» o una «distruzione» del già dato (Merleau-Ponty 1984, p. 80). Ma se è la porosità la struttura (dialettica) *in fieri* del reale, costruzione e distruzione non si fronteggiano: ogni costruzione porta in sé un elemento negativo, come suo limite interno, da cui nasceranno future costruzioni. Elemento negativo che noi esperiamo esteticamente come lacuna, vuoto, poro. Quello dell'orizzonte percettivo è «un essere di porosità, di pregnanza o di generalità, e colui davanti al quale si apre l'orizzonte è preso e inglobato in esso» (Merleau-Ponty 1994, p. 164).

"Porosità" è un termine notoriamente utilizzato da Benjamin per indicare la commistione (*Durchdringung*) o l'intreccio delle dimensioni dello spazio e di quelle del tempo, che va a caratterizzare l'esperienza abitativa di una grande città, Napoli.

> L'architettura è *porosa* quanto questa pietra. Costruzione e azione *si compenetrano* in cortili, arcate e scale. Ovunque viene mantenuto dello spazio idoneo a diventare teatro di nuove impreviste circostanze. Si evita ciò che è definitivo, formato. Nessuna situazione appare come essa è, pensata per sempre, nessuna forma dichiara il suo "così e non diversamente". [...] Per orientarsi, nessuno usa i numeri civici. I punti di riferimento sono dati da negozi, fontane e chiese, ma neanche questi sono sempre chiari. [...] La vita privata del napoletano è lo sbocco bizzarro di una vita pubblica spinta all'eccesso. Infatti non è tra le mura domestiche, tra moglie e bambini che essa si sviluppa [...]. È difficile distinguere le parti dove si sta continuando a costruire da quelle ormai già in rovina. Nulla infatti viene finito e concluso. La *porosità* non si incontra soltanto con l'indolenza dell'artigiano meridionale, ma soprattutto con la passione per l'improvvisazione. A questa in ogni caso vanno lasciati spazio e occasioni. [...] Queste vite, mai completamente messe a nudo, ma ancor meno chiuse all'interno dell'oscuro casermone nordico, si precipitano fuori dalle case a pezzi, compiono una svolta ad angolo e scompaiono, per poi prorompere nuovamente. [...] Irresistibilmente il giorno di festa pervade ogni giorno feriale. La *porosità* è la legge che questa vita inesauribilmente fa riscoprire. [...] Di giorno e di notte risplendono questi padiglioni contenenti i pallidi succhi aromatici attraverso i quali anche la lingua apprende cosa significa *porosità*. La vita privata è frammentaria,

> *porosa* e discontinua. [...] le azioni e i comportamenti privati sono inondati a flussi di vita comunitaria. L'esistere, che per l'europeo del Nord rappresenta la più privata delle faccende, è qui, come nel *kraal* degli ottentotti, una questione collettiva. [...] Come l'ambiente domestico si ricrea sulla strada, con sedie focolare e altare, così, solo in maniera più chiassosa la strada penetra all'interno delle case. [...] Anche qui *compenetrazione* di giorno e notte, rumori e silenzio, luce esterna e oscurità interna, di strada e di casa. [...] Veri laboratori di questo grande processo di *compenetrazione* sono i caffè. La vita in essi non può sedersi per ristagnare (Benjamin 2007, pp. 6-15, corsivi nostri).

Porosa è la città, i suoi muri e i suoi edifici; poroso è l'uomo oscillante tra l'interno e l'esterno, il privato e il pubblico; e la cui vita, come una recitazione improvvisata, sfugge a ogni principio di individuazione. Città e cittadino si compenetrano nella dimensione estetico-pratica che a un tempo precede e rende possibile la presa di coscienza e il pensiero critico, e che porta al fallimento qualsiasi tentativo di irrigidimento teorico che voglia nettamente distinguere il conoscere dall'esperire.

A ben vedere, non sono poche le analogie con Merleau-Ponty: la porosità, in primis della pietra del muro, è immagine della ambiguità caratterizzante lo spazio(-tempo): la circolarità che si viene a creare tra il fuori e il dentro, la sfera individuale e quella sociale, il presente e il passato, il tempo feriale e quello festivo, provoca una continua trasformazione dell'ambiente in cui l'uomo vive, ovvero del suo «campo», percettivo, e culturale. Circolarità che spezza le illusioni di una linearità progressiva del tempo del razionalismo storicistico (il comune bersaglio polemico è qui lo Hegel della maturità). La stratificazione architettonica, nel momento in cui è vissuta secondo la modalità del movimento passa dalla giustapposizione alla circolarità. Il tempo ritorna, e con esso lo spazio di esperienza.

Il nesso strettissimo che nella benjaminiana «commistione» o nel «chiasma» merleaupontiano si viene a creare tra le dimensioni spazio-temporali e il movimento costituisce la seconda analogia tra i due pensatori. Il movimento, inteso come spostamento, cioè come flusso o circolazione e non come passaggio da un punto a un altro dello spazio oggettivato, mette in atto una sorta di "mobilità" interna alle cose, determinata dalla circolarità, intesa come una sorta di "movimento sul posto". Nella sua porosità, nel suo mostrare l'imminenza di modi inediti di vivere lo spazio e il tempo, l'inanimato diviene per così dire animato. Pur non facendo dell'esperienza estetico-percettiva né tantomeno della corporeità sinergica un tema di riflessione, Benjamin, quando parla della città, è all'abitante che pensa; mettendosi dal suo punto di vista fa della città lo spazio-tempo dell'abitare. E in tal modo, secondo un

rapporto di reciprocità, se l'*ethos* o l'*habitus* dell'abitante è il movimento, in movimento sarà anche l'architettura urbana.

Benjamin aveva intuito che la città post-moderna sarebbe diventata fluida; e nell'immagine del fluire – vi è qui una ulteriore analogia con Merleau-Ponty – è difficile scindere l'aspetto oggettivo-architetturale da quello soggettivo-abitativo. Contrapponendosi alla razionalità nordica, coi suoi "casermoni", che separano rigidamente il fuori dal dentro, lo spazio privato dell'*interieur* da quello pubblico della strada, la fluidità è essenzialmente estetica. Estetica nel senso di percettivo-affettiva e poietica, poiché modifica continuamente i contorni della città; come in un caleidoscopio, l'immagine della città cambia e si trasforma in un processo senza fine. E, secondo la lezione di Klee, pittore la cui opera e la cui poetica erano ben note sia a Benjamin sia a Merleau-Ponty, la forma non è *Gestalt* ma *Gestaltung* (Merleau-Ponty 1994, p. 205), formazione, attualizzazione incessante di potenzialità, già inscritte nella pietra. Non struttura ma "strutturazione" che necessita di un soggetto in essa implicato, recettivo e attivo a un tempo; di un attore capace di patire, e che esperendo esteticamente la città può mettere in atto quella commistione, quella circolarità dello spazio e del tempo in grado di rinnovare le nostre prospettive.

Sia per Merleau-Ponty sia per Benjamin, filosofo e scrittore-*flâneur*, l'individuazione di una immagine-concetto nasce dall'esperienza e all'esperienza ritorna.

2. «Immersione» e «avvolgimento»

Nella monumentale e incompiuta opera su Parigi capitale del diciannovesimo secolo, il *passage* diviene per Benjamin figura della porosità, sia in quanto elemento architettonico sia in quanto luogo di attraversamento. «Il commercio e il traffico sono le due componenti della strada. All'interno dei *passages* il loro traffico è rudimentale. Il *passage* è soltanto strada sensuale del commercio, fatta solo per risvegliare il desiderio. Poiché in questa strada le linfe vitali ristagnano, la merce prolifera ai suoi bordi, intrecciandosi in relazioni fantastiche come un tessuto ulcerato» (Benjamin, 2000 p. 50). Nato nel secondo decennio dell'Ottocento per trovare nuove modalità di sbocco a una produzione manifatturiera in forte crescita, il *passage* assurge a figura emblematica della città moderna; in esso più facilmente la merce si trasforma in fantasmagoria, in immagine di sogno (Benjamin 2000, p. 5). La cosa-merce non viene più esperita come "prodotto", come "manufatto"; in definitiva essa perde la propria realtà cosale per trasformarsi in una visione sempre più rarefatta, innescando così una sorta di corto-circuito tra realtà e irrealtà.

Il luogo in cui avviene la trasformazione è anch'esso instabile, ambiguo: il *passage* è strutturalmente un passaggio, un corridoio coperto a cui si può accedere da due lati, una costruzione che sostituisce alla visuale delle finestre la visione rapita dalla fascinazione delle vetrine, le cui porte non aprono tanto a un esterno quanto a un interno. Si passeggia come lungo una strada quando in realtà si è in uno spazio quasi-chiuso che dell'*interieur* ha lo stile del mobilio ma non l'intimità domestica tipicamente borghese – dove ogni cosa rinvia a chi la possiede, facendosi traccia di una identità individuale chiusa su di sé. Se poi il borghese è un grande collezionista, il mobilio raccoglie le tracce degli stili, le tesaurizza giustapponendole, azzerando la distanza storica in un *continuum* spaziale che è anche *continuum* temporale; similmente, nelle vetrine le merci sono collocate le une accanto alle altre (Benjamin 2000, p. 231).

Come l'io corporeo è secondo Merleau-Ponty già da sempre avvolto in un tessuto di relazioni con le cose e con gli altri, il *flâneur* è immerso nella vita cittadina. Egli è figura ambigua, ancora sulla soglia tra la città e la metropoli, cittadino sfaccendato che fa dell'attraversamento senza meta una esperienza estetica spazio-temporale, una modalità di azione, una porosa forma abitativa. Avvolgimento, promiscuità e immersione sono un dato irrecusabile che rende impossibile sia per Benjamin sia per Merleau-Ponty una distinzione netta tra l'ordine dell'essere e l'ordine dell'esistere; una volta riconosciuta l'ineludibile dimensione della fatticità si dovrà ammettere anche l'impossibilità di una radicale separazione tra l'ordine del conoscere e l'ordine dell'esistere, tra le idee e i fatti (Carbone 2004, p. 101 e segg.). L'uomo è essenzialmente estaticità, esposizione; e la conoscenza che nasce da tale rapporto dinamico di dentro-fuori, interiorità-esteriorità, passato-presente-futuro è esperienziale, per la precisione estetica.

> La biforcazione dell'essenza e del fatto si impone solo a un pensiero che guardi l'essere da un altro luogo, e per così dire di fronte. Se io sono *kosmotheoros* il mio sguardo sovrano trova le cose ognuna nel suo tempo, nel suo luogo, come individui assoluti in una sede locale e temporale unica. [...] Ma io sono forse *kosmotheoros*? Più esattamente: lo sono a titolo ultimo? Sono primitivamente un potere di contemplare, un puro sguardo che fissa le cose nel loro posto temporale e locale e le essenze in un cielo invisibile? Sono quel raggio del sapere che dovrebbe sorgere da nessun luogo? (Merleau-Ponty 1964, p. 132).

Il lungo saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire*, ci fa comprendere quanto stretto fosse per Benjamin il nesso tra l'analisi dell'esperienza e la descrizione delle concrete forme del suo darsi. Il soggetto si muove all'interno di uno spazio-tempo; lo

percorre secondo determinate modalità. E a partire da queste modalità – restituite, espresse e configurate dallo scrittore Baudelaire – possiamo ripensare l'esperienza. L'esperienza diviene disponibilità all'incontro, anche a prezzo di una percezione non solo acuita ma anche sofferta. Pur affermandosi nella poetica baudelairiana il nesso tra visione-immagine-parola, è possibile parlare del *flâneur* come un *homo aestheticus* a tutto tondo, in cui lo sguardo in movimento raccoglie e orienta i diversi sensibili: «l'uomo moderno ha i sensi acuti e vibranti» (Benjamin 2000, p. 307). Attraversando la città il *flâneur* si lascia attraversare da ciò che gli si offre sensibilmente in una unità estetica fluida e cangiante che segna a ogni passo un giro di caleidoscopio. Ciò che non vien meno è il tendere a una unità di relazione, che Merleau-Ponty chiama "campo" – di cui il linguaggio figurato è una delle più efficaci espressioni –, e che Benjamin individua nell'ordine nuovo delle *correspondances* di Baudelaire.

Ma solo a prezzo di un lavoro spesso estenuante, non di rado esposto al fallimento, è possibile giungere a fare esperienza, a guardare in modo nuovo, e dunque a dire diversamente la città intesa come ciò che ci sta abitualmente intorno, come lo spazio-tempo in cui siamo situati, che per Merleau-Ponty è l'*Umgebung* husserliana. «Baudelaire descrive occhi di cui si potrebbe dire che hanno perduto la capacità di guardare»; e per far rinascere lo sguardo «la poesia di Baudelaire fa apparire il nuovo nel sempreuguale e il sempreuguale nel nuovo» (Benjamin 1962, p. 137). A parere di entrambi l'esperienza ha sì un valore inaugurale, ma paradossalmente non è immediata; vi sono forme dell'esperienza che la negano in quanto apertura, in definitiva che ne annullano la sua ambiguità strutturale, la sua porosità. Non così naturale è esercitare in modo "poroso" l'esperienza: occorre individuare i modi perché possa essere euristica, cioè metterci in grado di scoprire il mondo, e a un tempo poietica, cioè farci diventare attori del processo formativo del mondo e di noi stessi.

Per Benjamin lettore di Baudelaire l'esercizio di una esperienza "porosa", tesa a individuare sempre nuovi reticoli di *correspondances*, necessita di un momento "distruttivo", di un "urto" estetico, di uno *choc*. Muovendoci per le strade o lungo i *passages*, entrando in una boutique o in caffè le cose non soltanto si contendono il nostro sguardo; questo è quanto direbbe Merleau-Ponty. Le cose trasformate in immagini di sogno seducono e violentano una sensibilità che ha rinunciato a difendersi, a interpretare filtri capaci di assorbire l'urto (Benjamin 1962, p. 94 e segg.). Se all'esterno operano energie troppo grandi, «la minaccia proveniente da queste energie è una minaccia di *chocs*. Quanto più normale e corrente diventa la loro registrazione da parte della coscienza, e tanto meno si dovrà temere un effetto traumatico degli *chocs*» (Benjamin 1962, p. 95).

All'epoca di Baudelaire «una serie di invenzioni tecniche sostituiscono una serie di complessa di operazioni con un gesto brusco» (Benjamin 1962, p. 110). Questa evoluzione ha luogo in molti campi: si pensi al telefono, o alla macchina fotografica. «A esperienze tattili di questo genere si affiancavano esperienze ottiche, come quelle che suscita la parte degli annunci in un giornale, ma anche il traffico delle grandi città. [...] Baudelaire parla dell'uomo che si immerge nella folla come in un serbatoio di energia elettrica. E lo definisce subito dopo, descrivendo così l'esperienza dello choc, "un caleidoscopio dotato di coscienza"» (Benjamin 1962, p. 110).

Il sogno può ferire più della realtà se dalla rete "atmosferica" che esso crea intorno a sé noi non riusciamo a levarci di impaccio (Griffero 2010, pp. 81-85). Per questo occorre per così dire andare fino in fondo, patire il giogo erotico e onirico della merce, esporci allo *choc*. L'evento diviene l'irruzione dello spaesante, la rottura dei consueti vincoli, delle abitudini in quanto modalità ormai desuete di rapportarci alle cose, agli altri, a noi stessi. Solo in tal modo è possibile risvegliarsi dal sonno della modernità, vivere quella lontananza senza fascino e senza nostalgia che coincide con la frattura e col vuoto, col venir meno del *continuum*. Sia per Benjamin sia per Merleau-Ponty l'emergere dell'elemento negativo è la rivelazione della condizione di possibilità del divenire storico e dello sforzo di esistere come lavoro di individuazione dei nessi, dei rapporti tra le parti, delle relazioni tra gli uomini. «L'impulso distruttivo di Baudelaire non è mai interessato all'eliminazione della vittima. Ciò giunge ad espressione nell'allegoria, e ne costituisce la tendenza regressiva. D'altra parte l'allegoria ha però a che fare, proprio nel suo furore distruttivo, con l'eliminazione dell'apparenza illusoria che emana da ogni "ordine dato", sia esso quello dl'arte o quello della vita, in quanto sua trasfigurazione della totalità e dell'organico, destinata a trasfigurarlo al fine di farlo apparire sopportabile. È questa la tendenza progressiva dell'allegoria» (Benjamin 2000, p. 358). «L'oggetto dell'intenzione allegorica viene estrapolato dai nessi della vita; viene distrutto e conservato nello stesso tempo. L'allegoria resta fedele alle macerie» (Benjamin 2000, p. 355).

L'esercizio inventivo del baudelairiano demone dell'analogia parte dall'esperienza dell'ineludibilità delle differenze, dalla rottura dell'unità, armonica, di significante e significato che la modernità ci ha consegnato. Ogni intimità con la cosa viene meno (Benjamin 2000, p. 364); si spezzano gli abitudinari vincoli. La dialettica tra vicinanza e lontananza, tra la "presenza" vissuta percettivamente e affettivamente e un passato che non passa interamente – ma che può ritornare, come promessa di futuro – è per entrambi gli autori il terreno di incontro di "percezione, storia e linguaggio". La lontananza, "dissacrata" è l'aprirsi della discontinuità all'interno della continuità (Benjamin 2000, p. 404); è quella faglia, quella lacuna che la fa esplodere.

Baudelaire sembra avere intuito, anche più di Proust, tutta l'ambigua problematicità dell'esperienza. Proust, riportando alla luce il passato «saturo di tutte le reminescenze che lo hanno impregnato durante la sua permanenza nell'inconscio» (Benjamin 1962, p. 116) attraverso la sua opera, si è voluto liberare dell'ossessione del tempo. Proust fu un lettore ineguagliabile di Baudelaire e si rese da subito conto della discontinuità temporale che la scrittura baudelairiana esprime: staccati gli uni dagli altri, i ricordi non sono più "esperienze vissute". Tra l'esperienza intesa come *Erlebnis* e la storia degli storicisti vi è identità di struttura: l'una e l'altra si dispiegano in quanto linearità continue, individuali o sovraindividuali che siano. Proust aveva avvertito la necessità di separare i momenti vissuti dalla catena del tempo, attraverso l'esercizio della rammemorazione. Ma il problema è l'intreccio di storia individuale e di storia collettiva; in Proust l'esperienza che fa scattare la memoria involontaria «appartiene al repertorio della persona privata isolata in tutti i sensi» (Benjamin 1962, p. 93). La compenetrazione presuppone il superamento del parallelismo e la negazione del *continuum*. «Dove c'è esperienza nel senso proprio del termine, determinati contenuti del passato individuale entrano in congiunzione, nella memoria, con quelli del passato collettivo» (Benjamin 1962, p. 93). «Il "ricordo" è la figura-chiave della nuova allegoria»: usciti dall'*interieur* borghese del collezionista, i ricordi entrano in relazione con tutti gli altri in una rete di «infinite risonanze» (Benjamin 1962, p. 143). «La produzione poetica di Baudelaire è ordinata in funzione di un compito: [...] l'emancipazione dalle 'esperienze vissute'. Egli ha intravisto degli spazi vuoti, in cui ha inserito le sue poesie» (Benjamin 1962, p. 96).

Se Baudelaire è maggiormente riuscito nell'intento non è forse perché la compenetrazione, a più livelli, prevede l'intreccio di spazio e tempo? Senza l'avvolgimento o immersione nello spazio non sarebbe possibile alcun risveglio, cioè nessuna immersione nel tempo e la presenza, anziché rendersi porosa, rimarrebbe positiva. Le *correspondances* «sono le date del ricordo. Non sono date storiche, ma date della preistoria. Ciò che rende grandi e significativi i giorni di festa è l'incontro con una vita anteriore» (Benjamin 1962, p. 118). Questa anteriorità costituisce la dimensione del "pre" della storia; il suo concreto a-priori è il possibile storico che soltanto nel *qui* e nell'ora può fulmineamente apparire. «Interrompere il corso del mondo – era la più profonda volontà di Baudelaire» (Benjamin 1962, p. 135).

3. Attraversamenti e tracciati

Agli occhi di Baudelaire, la cui poetica è essenziale per l'elaborazione dell'opera benjaminiana, la città non è che un enorme *magasin* di immagini e di segni; e di

questa proliferazione di incessanti rimandi il *passage* diviene la più eloquente espressione. È l'artista-*flâneur* a mettere in atto la struttura spaziale del *passage*, e attuandola, la fa essere "strutturazione", la fa uscire dal suo isolamento di cosa, di elemento architettonico, per inserirla all'interno di un orizzonte di relazione, la città, che rimane sempre, ad ogni esperienza di *flânerie*, l'ampio sfondo che se da un lato permette il movimento in quanto attraversamento, dall'altro lato non rimane indifferente a ogni esperienza di attraversamento, lasciandosi da essa modificare. Non deve stupirci che Benjamin, citando Hoffmanstahl, parli della città come di un «paesaggio fatto di pura vita» (Benjamin 2000, p. 466) e che per scoprire ciò sia indispensabile attraversarla da *flâneur*. Attraversando il *passage*, il soggetto-*flâneur* immerso e avvolto in uno spazio percettivo ed emozionale (ricordiamo la funzione che riveste l'«ebbrezza» quale *Grundstimmung* del *flâneur*) forma dei campi di percezioni, di immagini e di segni che una volta entrati in relazione divengono, per utilizzare la terminologia merleaupontiana, dei «compossibili»; essi lasciano pur sempre uno spazio di gioco, degli interstizi che permettono, ad ogni passo, la trasformazione del campo stesso, senza che in definitiva si giunga a una giustapposizione di visuali, di prospettive. Il *passage* è dunque *topos* dialettico il cui attraversamento porta a realizzazione tutto il potenziale dialettico della città; il che significa tutto il suo potenziale poroso, essendo la porosità immagine dialettica, "figura" in senso hegeliano. Ma è anche vero che è la forma spaziale, è l'architettura a mettere in atto certe potenzialità del soggetto estetico, che lo fa essere ciò che è. Tra il *passage* e il *flâneur*, vi è una sorta di co-costituzione. Senza il *passage*, senza quella compenetrazione di cui esso si fa testimone, non vi è *flâneur*; come, abbiamo visto, non c'è *passage* senza *flânerie*.

Può sembrare paradossale che l'esperienza del risveglio, caratterizzata dall'interruzione del continuum, principalmente temporale, sia strettamente connessa alla *flânerie*, al movimento dell'io corporeo attraverso lo spazio del *passage*. Ma l'immagine della porosità non si oppone a quella della continuità; essa, per così dire, la lavora dall'interno. Non si tratta di sostituire la discontinuità alla continuità, semmai di farle interagire; mostrando la loro reciprocità, in definitiva la loro compenetrazione, sarà possibile ripensare sia l'una sia l'altra. Ed è proprio l'immagine linguistica, nella sua valenza estetica di restituzione del reale e nella sua valenza conoscitiva di paradigma, ad essere discontinua e continua insieme.

Benjamin paragona l'immagine al rispecchiamento, al gioco di specchi che caratterizza il *passage*: ma nelle vetrine dei negozi, non di rado dotate di specchi, l'immagine delle cose si moltiplica e per questo si frantuma (Benjamin 2000, p. 605). Il rispecchiamento, nella misura in cui implica il negativo, cioè la rottura dell'unità, diviene immagine, allegorica, dell'immagine stessa. Ricordiamo che ne *Il dramma*

barocco tedesco l'allegoria nasce quando viene meno l'unità, essenzialmente armonica, del simbolo. Nell'allegoria tutte le immagini sono infrante e la sola unità possibile è data dal lavoro, infinito, di "montaggio". «Agli occhi dell'allegoria l'esistenza sta sotto il regno della frantumazione e delle macerie, come l'arte». Ad entrambi i regni «è comune la rinuncia all'idea della totalità armonica» (Benjamin, 2000 p. 357). L'immagine dunque non né mai compattamente unitaria, non è mai restituzione di una datità positiva. In essa balena il nulla. Il rispecchiamento in quanto *mise en abîme* dell'immagine, fa parte dell'immagine stessa. Ma la frantumazione come discontinuità rende possibile l'individuazione di nuovi legami, spaziali e temporali; essi nascono solo dalla rottura dell'ordine vecchio per la configurazione di un ordine nuovo, non chiuso e sempre fluttuante. L'immagine allegorica testimonia l'impossibilità dell'azzeramento del passare, in quanto essa è eterno trapasso (Benjamin 2000, p. 464). L'imporsi della porosità in quanto immagine dialettica – e Benjamin sottolinea più di una volta la passione baudelairiana per l'immagine – è l'imporsi della logica del "passaggio" sia per ciò che riguarda l'esperire sia per ciò che riguarda il pensare. È facile riconoscere qui la messa in evidenza della dialettica della negazione-ripresa e della rottura-composizione che costituisce il punto di maggiore vicinanza tra Benjamin e Merleau-Ponty. Giova ricordare che *Sul concetto di storia*, testamento spirituale di Benjamin – in cui il filosofo tedesco annuncia la sua dialettica della *Jetzt-zeit*, dell'istante o dell'immobilità, contrapponendola alla linearità progressiva e falsamente appagante dello storicismo – furono pubblicate in Europa nel 1947 sulla rivista "Les temps modernes" di cui Merleau-Ponty era uno dei fondatori.

L'idea di dialettica dell'istante, in cui il soggetto repentinamente e in modo non pre-ordinato passa dal sonno alla veglia non irrigidisce il movimento dialettico bensì lo riformula e lo riafferma. È nell'esperienza di attraversamento del *flâneur* che si realizza la dialettica in quanto porosità spazio-temporale che intreccia, in un "traffico di relazioni", direbbe Merleau-Ponty, le dimensioni dell'esistenza umana, individuale e collettiva, le istanze estetiche e quelle culturali. In un saggio dei primi anni Cinquanta, Merleau-Ponty così si esprime a proposito dello storicismo, che continua ad adottare uno sguardo di sorvolo: «si ride del filosofo il quale crede che il processo storico passi per la sua scrivania». La storia non ha assorbito la filosofia né questa la domina dall'alto: «la filosofia non è né l'ancella né la signora della storia. [...] Dal profondo della sua diversità ognuna di esse esige l'unione e la promiscuità» (Merleau-Ponty 1967, p. 35). L'intenzione di Merleau-Ponty è quella di rilanciare la dialettica così come Hegel la formula nella prima fase del suo pensiero; la dialettica non è «felice né infelice, né rovina dell'individuo né adorazione del futuro; è dice pressappoco Hegel, un cammino che crea esso stesso il proprio corso e ritorna in se

stesso, un movimento dunque senza altra guida che la sua propria iniziativa e che pertanto non fugge» (Merleau-Ponty 1984, p. 98).

Se una nuova unità, se un nuovo ordine è possibile, lo si deve all'emergere passo dopo passo di un disegno, in fieri. Un disegno inscritto, una dialettica che per Merleau-Ponty è il *logos* tacito inscritto nelle cose. Perché una trama del mondo emerga occorre seguirne dal di dentro l'intreccio dei fili e partecipare della tessitura in quanto azione; per questo diviene difficile scindere, sia in Merleau-Ponty sia in Benjamin *aisthesis*, *ethos* e *poiesis*, ovvero esperienza estetica, azione e configurazione creativa. Muovendosi nelle lacune e negli interstizi, nelle aperture porose, in una parola negli scarti della storia e dell'essere è possibile far nascere il nuovo, ed esercitare uno sguardo non più ammaliato e rapito, ma responsabile e critico. La presa di distanza necessaria è quella messa in atto da Baudelaire: la contemplazione allegorica. Una contemplazione non statica e non distanziante, cioè praticata da un soggetto incarnato, che si muove nel "campo" della storia, cogliendo, di passaggio, quanto è stato obliato. Conseguentemente, la responsabilità viene assunta dando la propria voce a chi non ce l'ha o a chi non l'ha mai avuta; agli oppressi, ai vinti, alle cose meramente utilizzate che chiedono di essere dette, descritte e raccontate. Guadagnare l'evidenza prendendo le distanze dal banale significa per Benjamin e per Merleau-Ponty "far vedere", "mostrare". Ed è in questa manifestatività del reale nella sua chiasmatica e dialettica porosità che Benjamin e Merleau-Ponty si incontrano. Perdere il senso della realtà significa prima di tutto perdere il senso del negativo, ciò che ci mette in condizioni di vedere e pensare diversamente.

Se è vero che nel passato Benjamin ritrova "tragicamente" o "profeticamente" (pensiamo a *Infanzia Berlinese*) il "futuro abortito" dei vinti, e Merleau-Ponty ricerca invece l'ontologica eccedenza della presenza (dalla innegabile valenza storica) che non può essere immediatamente vissuta, è anche vero che per entrambi gli autori la cultura, sia essa arte o filosofia, è prima di tutto esperienza, è movimento di passaggio, porosità e compenetrazione di sedimentazione e innovazione; e il passato è gravido di futuro.

L'autore

Rita Messori è ricercatrice e docente di Estetica all'Università degli studi di Parma. I suoi maggiori interessi di ricerca riguardano il rapporto tra estetica e tradizione poetico-retorica, il ruolo dell'estetica nella svolta linguistica del Novecento, l'estetica del paesaggio naturale e urbano. Ha pubblicato: *Le forme dell'apparire. Estetica, ermeneutica e umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, Supplementa, 2001, *La parola itinerrante. Spazialità del linguaggio metaforico e di traduzione*, Modena, Mucchi, 2001. Ha tradotto testi di Ernesto Grassi (*Il colloquio come evento*, Napoli, La Città del Sole, 2002) e Paul Ricoeur (*Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, Palermo, Aesthetica Preprint, 2002), ha curato numeri monografici della rivista "Studi di

Estetica" (in particolare il numero monografico *Heidegger. Trent'anni dopo (1976-2006)* del 2006) e atti di convegni. Ha inoltre scritto saggi su Paul Ricoeur, Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne e Henri Maldiney, sull'esperienza estetica della *flânerie* in Walter Benjamin, Robert Walser e Georges Perec.

E-mail: rita.messori@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Adorno, TW 2007, *Postfazione* (1950) a Benjamin, Walter, *Berliner Kindheit, um neunzehnhundert*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987; trad. it. a cura di E. Ganni, *Infanzia berlinese. Intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 1962, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955; trad. it., a cura di R. Solmi, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 1997, *Über den Begriff des Geschichtes*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1991, *Sul concetto di storia*, trad. it. a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 1999, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1978; trad. it. a cura di G. Schiavoni, *L'origine del dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 2000, *Das Passagenwerk*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1982; trad. it. a cura di E. Ganni, *I "passages" di Parigi*, 2 voll., Einaudi, Torino.

Benjamin, W 2006, *Einbahnstraße*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955 e 1972-1989; trad. it. a cura di G. Schiavoni, *Strada a senso unico*, nuova edizione accresciuta, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 2007a, *Berliner Kindheit, um neunzehnhundert*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987; trad. it. a cura di E. Ganni, *Infanzia berlinese. Intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino.

Benjamin, W 2007b, *Städtebilder*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963; trad. it. a cura di E. Ganni, *Immagini di città*, Einaudi, Torino.

Carbone, M 1996, *Il sensibile e l'eccedente. Mondo estetico, arte, pensiero*, Guerini, Milano.

Carbone, M 2004, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata.

Desideri, F 1984, *Il vero non ha finestre... Note su ottica e dialettica nel Passagen-Werk di Benjamin*, Cappelli, Bologna.

Desideri, F 1995, *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Pendragon, Bologna.

Griffero, T 2010, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari.

Magris, C 2007, *Prefazione* a Benjamin, Walter, *Immagini di città*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.

Merleau-Ponty, M 1962, *Sens set non-sens*, Nagel, Paris, 1948; trad. it. a cura di E. Paci, *Senso e non senso*, Il Saggiatore, Milano.

Merleau-Ponty, M 1965, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1965; trad. it. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano.

Merleau-Ponty, M 1967, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960; trad. it. a cura di A. Bonomi, *Segni*, Il Saggiatore, Milano.

Merleau-Ponty, M 1984, *La prose du monde*, a cura di C. Lefort, Gallimard, Paris, 1969; trad. it. a cura di C. Sini, *La prosa del mondo*, Editori Riuniti, Roma.

Merleau-Ponty, M 1989, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, trad. it. di A. Sordini, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano

Merleau-Ponty, M 1994 (II ed.), *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, trad. it. a cura di M. Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, p. 142.

Merleau-Ponty, M 1995, *Resumés des Cours. Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris, 1968, trad. it. a cura di M. Carbone, *Linguaggio, storia, natura*, Bompiani, Milano.

Merleau-Ponty, M 2008, *Éloge de la philosophie*, Gallimard, Paris, 1954; trad. it. a cura di C. Sini, *Elogio della filosofia*, SE, Milano.

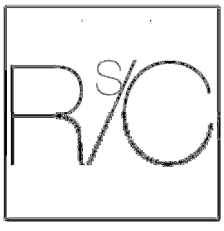
Merleau-Ponty, M 2009, *Les Aventures de la dialectique*, Gallimard, Paris, 1955; trad. it. a cura di M. Carbone, *Le avventure della dialettica*, Mimesis, Milano.

Pinotti, A 1999, *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Raffaello Cortina, Milano.

Schiavoni, G 2001, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale*, Einaudi, Torino.

Szondi, P 2007a, *Postfazione* a Benjamin, Walter, *Immagini di città*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.

Szondi, P 2007b, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin* (1977), in Benjamin, Walter, *Infanzia berlinese. Intorno al millenovecento*, a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino.


R/C